KARL BÖTTICHERS
TEKTONIK DER HELLENEN

ALS ÄSTHETISCHE UND KUNSTGESCHICHTLICHE THEORIE.

EINE KRITIK.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ZUR

ERLANGUNG DER HÖCHSTEN AKADEMISCHEN WÜRDEN

VORGELEGT VON

RICHARD STREITER.

I. TEIL.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1896.

Die vollständige Arbeit erscheint als Band III der „Beiträge zur Ästhetik“.
Herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner.
Verlag von Leopold Voss. Hamburg und Leipzig. 1896.

HERRN

DR. THEODOR LIPPS

PROFESSOR DER PHILOSOPHIE IN MÜNCHEN,

DEM HOCHVEREHRTEN LEHRER UND FÖRDERER DIESER ARBEIT

IN DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET.

Inhalt.

		Seite
Vorwort		1
I.	Biographisches	5
II.	Ausgaben der „Tektonik der Hellenen“	8
III.	Historische Stellung des Werkes	9
IV.	Grundgedanken der „Tektonik“	24
V.	Tektonische Symbolik	32
VI.	Böttichers Schönheitsgesetz für körperliche Form	44
VII.	Die hauptsächlichsten Kunstformen des griechischen Tempelbaues.	*)
	A. Junkturen.	
	1. Junkturen des dorischen Stils.	
	2. Junkturen des jonischen Stils.	
	B. Kymatien.	
	C. Kannelierung, Triglyphen.	
	D. Heftbänder.	
	E. Jonisches Kapitell, mehrteilige Architrave.	
	F. Zahnschnitt.	
VIII.	Die kunstgeschichtlichen Voraussetzungen der Theorie.	
IX.	Methodik und Schreibweise Böttichers.	
X.	Ergebnis der Kritik und Schlufswort.	

*) In Band III der „Beiträge zur Ästhetik“, hsg. v. Th. Lipps u. R. M. Werner. Verl. v. L. Voss. Hamburg-Leipzig 1896.

Vorwort.

Karl Böttichers „Tektonik der Hellenen“ gehört zu jenen Werken, die oft und stets mit Hochachtung, mit einer gewissen Ehrfurcht sogar genannt werden, die aber von Wenigen vollständig gelesen, von sehr Wenigen nur gründlich studiert worden sind. Bei Böttichers Hauptwerk ist dieses Schicksal begreiflich. Obwohl die „Tektonik“ bei ihrem Erscheinen nicht geringes Aufsehen erregte und den Ruhm erlangte, das Geheimnis der Schönheit der griechischen Architekturwerke erschlossen zu haben, wurde doch die Mehrzahl der Künstler, Kunstgelehrten und Kunstfreunde durch die Eigentümlichkeiten des Buches abgehalten, sich in das Studium desselben beharrlich zu vertiefen. Das Werk ist sehr weitschweifig, umständlich und schwer lesbar geschrieben; es bietet eine Mischung von Ästhetik, Architekturtheorie, Kunstgeschichte und Archäologie, für die nur sehr wenige Leser empfänglich sein können. Der praktische Künstler, der Architekt, wird durch eine Überfülle von Gelehrsamkeit, worin die Grundgedanken eingehüllt sind, abgeschreckt; der Ästhetiker kann sich schwer mit der breiten, auf die kleinsten Einzelheiten sich erstreckenden Behandlung des Technischen abfinden; der Kunsthistoriker und Archäologe mufste hinwiederum an der rein deduktiven Methode der ästhetischen Spekulation Anstofs nehmen. So kam es, dafs die „Tektonik der Hellenen“ zwar stückweise

viel gelesen und zu Unterrichtszwecken benutzt, dafs sie in Einzelfragen stets zu Rat gezogen und häufig kritisiert wurde, dafs sie aber nur sehr selten im Zusammenhange gründlich studiert und einer umfassenden sorgfältigen Prüfung unterzogen wurde. Dadurch wurde der Ruhm des Werkes nicht geschmälert, im Gegenteil! Gerade das Schwerverständliche, Gelehrte, „Tiefe", das viele von einem weiteren Eindringen in die Probleme des Buches abhielt, war geeignet, das Werk zum Gegenstande einer gewissen ehrfürchtigen Bewunderung zu machen.

Am meisten Einfluſs und Verbreitung gewannen durch Böttichers Lehrthätigkeit an der Bau-Akademie zu Berlin die ästhetischen Grundgedanken seiner tektonischen Theorie, die von einer beträchtlichen Zahl seiner Schüler auf die Praxis angewandt wurden, und geraume Zeit hindurch die Bestrebungen der Berliner Architekturschule fast vollständig beherrschten. Schinkels Meisterwerke waren es ja, die Böttticher zu seinem Werke angeregt und begeistert hatten; so hielten denn auch die Nachfolger Schinkels die „Tektonik der Hellenen" als gemeinsames Banner hoch, als das Zeichen, unter dem sie unbedingt zu siegen hofften. Zum gröfsten Leid dieser Gruppe von Architekten, die sich selbst „Tektoniker" nannten, wurde der hellenische Klassizismus Schinkels ziemlich rasch von anderen Strömungen verdrängt, trotz der Mahnrufe, die Böttticher und seine überzeugtesten Anhänger immer und immer wieder bei der alljährlichen Feier von Schinkels Geburtstag im Berliner Architektenverein und bei anderen Gelegenheiten an die jüngere Generation richteten. Die „hellenische Renaissance" ist vorüber, wohl für immer. Grollend sehen die letzten „Tektoniker" der „Willkür und Entartung" in der Baukunst unserer Tage zu.

Leicht mag sich wohl dem nachdenklichen Kunst-

freunde die Frage aufdrängen: Sollten die „Tektoniker“ nicht am Ende Recht gehabt haben? Wird nicht in neuerer Zeit trotz eines unleugbar grofsen Aufschwungs im architektonischen Schaffen so viel geklagt über den Mangel eines einheitlichen, dem „Geiste der Zeit“ entsprechenden Stils, über die launische Herrschaft rasch wechselnder Moden, über einen wenig zielbewufsten Eklektizismus, über die durch die bunte Verschiedenartigkeit der Erscheinungen bedingte Ratlosigkeit und Gleichgültigkeit des Publikums in architektonischen Geschmacksfragen? Waren nicht jene, die Böttichers tektonische Theorie zur Grundlage ihres Strebens machten, auf besserem, auf dem richtigen Wege? Auf dem Wege, der die antike Kunst so grofs gemacht hat?

Solche und ähnliche Fragen geben Veranlassung genug, einmal sorgfältig prüfend an das vielgenannte Werk heranzutreten, von dem der Ruhm ging, es habe das Geheimnis der Schönheit der griechischen Bauwerke und kunsthandwerklichen Erzeugnisse enthüllt, von dem zahlreiche begabte und ernst strebende Männer glaubten, es würde die moderne Baukunst in neue, sichere Bahnen lenken. Bei einer derartigen Prüfung, wie sie in vorliegender Abhandlung versucht ist, mufs es in erster Linie darauf ankommen, die ästhetischen Grundgedanken von Böttichers tektonischer Theorie herauszuheben und deren Stichhaltigkeit zu untersuchen. Denn erst wenn dies geschehen ist, kann der Wert der Theorie als praktischer Kunstlehre und ihr Einfluſs auf die neuere Architekturentwickelung in Deutschland richtig beurteilt werden.

Wenn bei dieser Betrachtung auch kunstgeschichtliche Fragen herangezogen werden, so ist dies durch die Anlage und Durchführung von Böttichers umfang- und inhaltreichem Werke bedingt. Bötticher will eben nicht nur eine Erklärung der Schönheit der Formen hellenischer Tek-

tonik geben, sondern er sucht auch zur Stütze, zum Beweise seiner ästhetischen Anschauungen die Art der Entstehung und Entwickelung jener Formen festzustellen. Eine Kritik seiner ästhetischen Grundgedanken muſs also notwendig mit einer Kritik seiner kunstgeschichtlichen Annahmen Hand in Hand gehen. Letztere ist hier nur soweit gegeben, als sie durch erstere geboten erschien. Eine nur einigermaſsen vollständige Sichtung und Prüfung des in der „Tektonik der Hellenen“ niedergelegten äuſserst reichen kunstgeschichtlichen und archäologischen Materials vorzunehmen, lag nicht in der Absicht vorliegender Untersuchung.

I. Biographisches.

Von Böttichers Lebensgang giebt eine knappe, vortreffliche Schilderung die kleine Schrift: „Karl Bötticher, sein Leben und Wirken“ von H. Blankenstein, (Sonderabdruck aus dem Centralblatt der Bauverwaltung), Berlin 1889 (Ernst & Sohn). Zu berücksichtigen ist, dafs der Verfasser ein Schüler Böttichers und Anhänger seiner Lehre ist.

Reichlicheren Aufschlufs, namentlich über Bötticher als Mensch, giebt das Buch: „Aus dem Leben Karl Böttichers.“ Von seiner Gattin Clarissa Lohde-Bötticher. Gotha 1890 (F. A. Perthes).

Aus diesem fein gezeichneten Lebensbild des bedeutenden Mannes mag eine kurze Stelle im Wortlaut hier Platz finden, die einen psychologisch interessanten Beitrag zur Charakteristik des Verfassers der „Tektonik der Hellenen“ liefert. Es heifst dort bei der Schilderung von Böttichers jugendlichen Bestrebungen, wie folgt:

„Dafs die leidenschaftliche Genialität Böttichers ihn auch zuweilen in absonderliche Irrtümer verstrickte, ist durchaus nicht verwunderlich. Ein solcher Irrtum war es, dafs sein Feuergeist sich plötzlich auf die Naturwissenschaften warf und dort neue Entdeckungen gemacht zu haben meinte.

Lohde berichtet darüber voll Sorge in einem Briefe: „Eben wollte ich mich zum Schreiben niedersetzen, da störte mich mein Freund Bötticher mit seinen neuen Erfindungen über Elektrizität und Magnetismus, die ihn so aufregen, dafs er weder Tag noch Nacht Ruhe hat und mich schon früh des Morgens in der meinigen stört. Ich

war diese Zeit wohl manchmal um den Verstand meines lieben Freundes besorgt und mufste ihm zuweilen ins Auge sehen, ob es noch klar und unverwirrt wäre; denn alles ist an ihm Aufregung und Leidenschaft. Ich habe ihm auch in den letzten acht Tagen manche Stunde geweiht und ihn an manchem verhindert, wodurch er sich in der Meinung der Welt hätte Schaden thun können. Er, der sich nie mit jener Wissenschaft beschäftigt hat, glaubt mit einemmale in derselben wichtige Entdeckungen gemacht zu haben und vieles, ja alles leicht erklären zu können.

Zum Glück für ihn kam ein Todesfall in der Familie, der ihn näher anging, dazwischen und schob die vermeintlichen Erfindungen etwas beiseite."

Lebhafter als diese Zeilen des Freundes kann nichts die damalige Gemütsverfassung des jungen, heifsblütigen Mannes schildern.

Sein rasch erfassender Geist suchte einen Ausfluſs, und die jugendlich aufflammende Leidenschaft liefs ihn noch übersehen, dafs es ernster Studien bedarf, bevor auch nur der kleinste Kreis einer wissenschaftlichen Materie sich bewältigen läfst.

Sehr bald schon schaute er mit geklärtem Blick um und in sich, und mit ernster Selbstkritik den Mangel in seiner wissenschaftlichen Ausbildung erkennend, ging er mit seltener Energie und einem bewunderungswürdigen Fleifs daran, diese Lücke auszufüllen. So begann er denn mit Hilfe eines klassisch gebildeten Freundes, des Philologen Weifs, das Studium der alten Sprachen in aller Gründlichkeit wieder aufzunehmen und machte sich so befähigt für die grofsen und bedeutsamen Arbeiten seines späteren Lebens."[1])

[1]) A. a. O. S. 14 u. 15.

Der leidenschaftliche Entdeckereifer, der in dieser Schilderung treffend gekennzeichnet ist, darf wohl nicht nur als eine vorübergehende Erscheinung in Böttichers Jugendjahren aufgefafst werden; er ist vielmehr auch dem reiferen Manne eigentümlich geblieben und sollte ihm bei der Ausarbeitung seines Hauptwerkes, der „Tektonik der Hellenen", vielfach verhängnisvoll werden. Manche der gewagten Hypothesen, der wunderlichen Deutungen und Beweisführungen, womit die folgende Kritik sich zu beschäftigen hat, lassen sich nur dadurch erklären, dafs Bötticher im guten Glauben, das Geheimnis der Schönheit der griechischen Tektonik zum erstenmal ergründet zu haben, von jenem Entdeckereifer allzusehr sich fortreifsen liefs.

Zur Erklärung der auf seine Sprachstudien bezüglichen Stelle ist zu bemerken, dafs Bötticher im Jahre 1823 als Siebzehnjähriger aus der Obersekunda des Gymnasiums seiner Vaterstadt Nordhausen austrat, um seine praktische Ausbildung als Baueleve im Bureau eines dortigen Baubeamten zu beginnen. Dafs jene späteren Sprachstudien trotz des sehr grofsen Eifers, mit dem sie betrieben wurden, nicht ganz hinreichten, um bei Auslegungen schwieriger Schriftsteller (wie des Vitruv) vor Irrtümern zu schützen, wird sich im Folgenden mehrfach zeigen.

Von Wichtigkeit für die Beurteilung der tektonischen Theorie ist ferner noch die Thatsache, dafs Bötticher erst elf Jahre nach dem Erscheinen des zweiten Teiles seiner „Tektonik", im Jahre 1862, zum erstenmal nach Griechenland kam, um die Baudenkmale, deren Erforschung er sich zur Lebensaufgabe gesetzt hatte, mit eigenen Augen kennen zu lernen. Eine zweite Reise nach Griechenland und Italien unternahm er im Jahre 1877.

II. Ausgaben der „Tektonik der Hellenen“.

Die „Tektonik der Hellenen“ erschien in erster und zweiter Auflage.

Die erste Ausgabe erschien in den Jahren 1843 bis 1852. Als erster Band wurden 1843 die „Einleitung“ und das erste Buch „Dorika“ herausgegeben; es folgten 1849 als zweiter Band das vierte Buch „Der hellenische Tempel in seiner Raumanlage für Zwecke des Kultus“, 1851 die beiden Bücher „Jonika“ und „Korinthiaka“, 1852 die Gesamtausgabe des Werkes. (Potsdam, Ferdinand Riegel.)

Die zweite Ausgabe — in umgearbeiteter Gestalt — erschien in den Jahren 1874 bis 1881. In erstgenanntem Jahre erschien als erster Band „Die Lehre der tektonischen Kunstformen. Dorische, jonische und korinthische Bauweise“, 1881 als zweiter Band „Der Tempel in seiner räumlichen Anordnung und Ausstattung“. (Berlin, Ernst & Korn.)

Der in der ersten Ausgabe dem Werke zugehörige Atlas mit 45 Kupfertafeln ist bei der zweiten Ausgabe unverändert geblieben. Diese Tafeln, sämtlich nach Zeichnungen Böttichers vorzüglich gestochen, stellen eine für die Zeit ihres Erscheinens ganz hervorragende architektonische Veröffentlichung dar; sie bildeten bis zum heutigen Tage ein vielbenutztes Lehrmittel für das Studium der Formen griechischer Bauwerke und Geräte. Der die vollste Zuverlässigkeit der Darstellung beanspruchende Künstler und Kunstforscher wird freilich die Blätter nur mit grofser Vorsicht gebrauchen dürfen; denn die Zeichnungen sind durchweg aus älteren Werken zusammengetragen, und manches ist von Böttticher nach den Annahmen seiner Theorie nicht unwesentlich zurechtgerückt.

Der folgenden Betrachtung ist vorwiegend die erste Ausgabe der „Tektonik“ zu Grunde gelegt; denn in der ersten Fassung der Theorie treten die leitenden Gedanken Böttichers schärfer und eigenartiger zu Tage, wie in der späteren Umarbeitung. Auch ist der Zeitcharakter der Anschauungen, damit die historische Stellung des Werkes aus der ersten Ausgabe besser zu erkennen. Die Wirkung endlich, die die „Tektonik“ auf die Kunsttheorie und Praxis (Architektur und Kunstgewerbe) ausgeübt hat, ging ausschliefslich von der ersten Ausgabe aus. Als die zweite Auflage erschien, war die Zeit des Einflusses der „Tektonik“ nach beiden Richtungen hin vorüber. Wie übrigens Böttticher am Schlusse der Einleitung der zweiten Ausgabe ausdrücklich bemerkt, ist ein Unterschied beider Ausgaben nur in der „Redaktion“, der sprachlichen Fügung und der Anordnung des Stoffes, nicht aber in den leitenden Gedanken wahrzunehmen.

Wo es notwendig erschien, ist auch die zweite Ausgabe herangezogen.

Bei Anführung von Textstellen ist im Folgenden
die erste Ausgabe mit Tkt. (1),
die zweite Ausgabe mit Tkt. (2)
bezeichnet.

III. Historische Stellung des Werkes.

Der Grundcharakter von Böttichers „Tektonik der Hellenen“ ist der einer architektur-ästhetischen Theorie, wie sehr auch dieser Eindruck durch das äufserst reiche zur Beweisführung angesammelte kunstgeschichtliche und archäologische Material oft verwischt werden mag.

Für die Ästhetik der Architektur muſs Böttichers Hauptwerk als ein sehr bedeutendes, ja als ein grundlegendes Buch bezeichnet werden. Denn wenn auch die darin aufgestellte Theorie von ästhetischem und kunstgeschichtlichem Standpunkt aus vielfach angefochten worden ist und sich bei eingehender Prüfung in doppelter Hinsicht als unhaltbar erweist, so muſs doch gerade der Umstand, daſs fast alle praktischen und theoretischen Ästhetiker von Bedeutung nach dem Erscheinen der „Tektonik“ sich mehr oder weniger zustimmend mit dem Werke befaſst haben, als ein Beweis für die Bedeutung desselben gelten; und es muſs anerkannt werden, daſs oft gerade durch den Widerspruch, zu welchem die von Böttticher mit einer gewissen Schroffheit und Eigensinnigkeit vertretene Lehre herausforderte, zu einem tieferen Eindringen in die Probleme der Architektur-Ästhetik Veranlassung gegeben wurde. Jedenfalls bleibt Böttticher neben seinen hervorragenden Leistungen als Archäologe und seiner für die damalige Zeit höchst achtenswerten, wenn auch durchaus nicht immer heilsamen Einwirkung auf Kunst und Kunstgewerbe das unvergängliche Verdienst, als der erste eine systematisch klar angelegte, bis auf die kleinsten Einzelheiten sich erstreckende Analyse eines Baustils gegeben zu haben. Wenn auch die mit auſserordentlichem Aufwand von Zeit und Mühe ausgearbeitete, durch überreiches archäologisches Material gestützte Theorie der neueren kritischen Forschung nicht Stand zu halten vermag: der leitende Gedanke des Werkes, die innige Beziehung zwischen dem Zweckdienlichen und der Kunstform tektonischer Gebilde nachzuweisen, und die fachmännische Sachlichkeit, womit dieser Nachweis im groſsen und ganzen durchgeführt ist, genügen allein, um die „Tektonik“ als ein bahnbrechendes Buch erscheinen zu lassen.

Um diese Bedeutung des Werkes für die Entwickelung

der Architektur-Ästhetik kenntlich zu machen, um die historische Stellung der „Tektonik“ ins rechte Licht zu setzen, ist es notwendig, die ästhetischen Betrachtungsweisen der Architektur vor Bötticher einer kurzen Musterung zu unterziehen. Es empfiehlt sich dies um so mehr, als dabei die mannigfachen Bemühungen sich darstellen, über ein Grundproblem der Architektur-Ästhetik ins Klare zu kommen, worüber heutzutage noch Zweifel herrschen, über die Frage nämlich: Wie wird die Architektur, aus dem Handwerk hervorgehend und zunächst dem Bedürfnis dienend zur Kunst? Aus den verschiedenartigen Versuchen, diese Frage zu lösen, ergiebt sich im Grunde genommen das wesentlich Unterscheidende aller ästhetischen Architekturbetrachtungsweisen.

Zum Vergleiche sollen nur jene Kunstphilosophen herangezogen werden, deren Lehren zur Zeit, als Bötticher ins Leben trat und seine Wirksamkeit begann, die herrschenden waren, also möglicherweise Einfluſs auf seine Denkweise ausgeübt haben könnten. Es kommen hier in Betracht der Ästhetiker Solger, die Philosophen Hegel, Schelling, Weiſse, und der Architektur-Ästhetiker J. H. Wolff.

Solger stand Schinkel persönlich nahe, und es wird behauptet, daſs der groſse Architekt, der in seinen Jugendjahren für die mittelalterliche Romantik begeistert war und Fichte zu Füſsen saſs, durch den Ästhetiker für die Antike gewonnen worden sei. Da mag es nahe liegen, anzunehmen, daſs durch Schinkel, den hochverehrten Gönner Böttichers, den indirekten Anreger der „Tektonik“, manches von Solgers Anschauungen auf Bötticher übergegangen sein könnte. Doch ist dem nicht so. Wir erfahren durch Bötticher selbst [1]), daſs er nur einmal mit Schinkel über

[1]) Tkt. (2), Vorwort.

seine kunstphilosophischen Arbeiten gesprochen hat und zwar erst dann, als die Einleitung der „Tektonik", die die Grundgedanken der Theorie enthält, als „Vorläufer" des grofsen Werkes in Försters „Allgemeiner Bauzeitung" erschien (1840). Bald darauf befiel Schinkel die schwere zum Tode führende Krankheit. Übrigens findet sich in Solgers Schriften[1]) kaum ein Gedanke, der mit den Anschauungen Böttichers Verwandtschaft zeigt, es sei denn, dafs man die in der „Tektonik" breit ausgeführte unterscheidende Charakteristik der dorischen und jonischen Bauweise *in nuce* in folgenden Sätzen enthalten sehen will:

„Die dorische Säulenordnung zeigt in ihrer ganzen Konstruktion, dafs es nur darum zu thun ist, das Ganze in seine Bestandteile einzuteilen. Darauf beruht auch die gleichmäfsige Einteilung des dorischen Gebälks. Der ganze Charakter dieser vom reinen Begriff ausgehenden einfachen Säulenordnung ist rhythmisch und steht der rein symbolischen Kunst am nächsten.

Das Extrem ist die jonische Säule, die am meisten in den Zweck übergeht, die besonderen Bestandteile für sich als lebendiges Ganzes aufzufassen. Sie hängt nicht so eng mit dem Ganzen zusammen und hat eine selbständigere, mehr organisch runde Form. . . . Es äufsert sich in der Wiederholung dieser Säulenform ein volles, in sich abgeschlossenes Leben, vermöge dessen die einzelnen Bestandteile für sich als lebendige ausgebildet werden sollen." [2])

Der Gedanke von der gröfseren Gebundenheit des Einzelnen im Ganzen beim dorischen, von der selbständigeren Ausbildung der Teile im jonischen Stil ist auch

[1]) Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin, 1815. — Vorlesungen über Ästhetik, hsg. v. K. W. L. Heyse. Leipzig, 1829.

[2]) Vorles. ü. Ästh., S. 337.

anderweitig ausgesprochen worden, also kaum von Solger auf Böttticher übergegangen. Die übrigen in die rein theosophische Ästhetik Solgers eingegliederten Gedanken über die Baukunst sind ziemlich dürftig und verschwommen und haben mit Böttichers Auffassung gar nichts gemein.

Als im Jahre 1827 Bötticher nach Berlin kam, beherrschten Hegel und seine Schule das gesamte geistige Leben. Man wird deshalb geneigt sein, einen Zusammenhang der „Tektonik" mit der Hegelschen Philosophie zu vermuten, zumal bei oberflächlicher Kenntnis von Böttichers Werk dessen streng konstruierte Systematik und manches in der Ausdrucksweise an die künstlichen Gedankengebäude des grossen Dialektikers erinnern mag. Aber wenn auch eine gewisse allgemeine Grundstimmung, ein gewisses Zeitkolorit, der „Tektonik" mit der „Hegelei" gemeinsam ist, so stellen sich bei näherem Zusehen die leitenden Gedanken Böttichers in einen sehr wesentlichen Gegensatz zur Hegelschen Ästhetik. Diese macht die künstlerischen Qualitäten der Werke der Baukunst im letzten Grunde nur von der Beziehung abhängig, in welcher sie zu der „in die Erscheinung tretenden göttlichen Idee" stehen. Hegel spricht ausdrücklich von einer „schönen Architektur" (im Gegensatz zu einer solchen, die nicht Kunst ist), und sagt von ihr: „Da in diesem Material und Formen das Ideal als konkrete Geistigkeit sich nicht realisieren läfst und die dargestellte Realität somit der Idee als Äufseres undurchdrungen oder nur zu abstrakter Beziehung gegenüberbleibt, so ist der Grundtypus der Baukunst die symbolische Kunstform. Denn die Architektur bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg und müht sich in seinem Dienst mit der objektiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüppe der Endlichkeit und Mifsgestalt des Zufalls herauszuarbeiten. Dadurch ebnet sie den Platz für den Gott, formt seine

äufsere Umgebung und baut seinen Tempel als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes."[1]) Die Stelle ist bezeichnend für alles Folgende. Zwar werden durch interessante historische Vergleiche eigenartige und anregende Gesichtspunkte gegeben; aber, wie Hegels Ästhetik überhaupt auf eine Entwickelungsgeschichte der Mythologien hinausläuft, so ist die Ästhetik der Baukunst im besonderen nicht viel mehr als eine Übersicht über die wechselnden Formen der Kultbauten bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten. Die Frage, ob und warum die einzelnen Formen der Baukunst „an sich", d. h. ohne metaphysische Hintergedanken schön sein können, wird bei Hegel gar nicht aufgeworfen.

Anders bei Schelling! Er sucht vor allem jene Kardinalfrage zu lösen, wie die Architektur über die Befriedigung des Bedürfnisses hinaus zur „freien" Kunst sich erhebt. Dabei zielt er nicht von vornherein so einseitig auf Bauwerke, die „den Platz für den Gott ebnen und formen", also auf Kultbauten hin, sondern geht von baulicher Bethätigung zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse aus. Er kommt dabei zu folgendem Ergebnis: „Solang Architektur dem bloſsen Bedürfnis fröhnt und nur nützlich ist, ist sie auch nur dieses und kann nicht zugleich schön sein. Dies wird sie nur, wenn sie davon unabhängig wird, und weil sie dies doch nicht absolut sein kann, indem sie durch ihre letzte Beziehung immer wieder an das Bedürfnis grenzt, so wird sie schön nur, indem sie zugleich von sich selbst unabhängig, gleichsam die Potenz und die freie Nachahmung von sich selbst wird. Alsdann, indem sie mit dem Schein zugleich die Realität und den Nutzen

[1]) Ästhetik, hsg. v. Hotho. Berlin, 1835. S. 108.

erreicht, ohne sie doch als Nutzen und als Realität zu beabsichtigen, wird sie freie und unabhängige Kunst, und indem sie das schon mit dem Zweckbegriff verbundene Objekt, also den Zweckbegriff selbst mit dem Objekt zugleich zum Gegenstand macht, ist dieses für sie als höhere Kunst eine objektive Identität des Subjektiven und Objektiven, des Begriffs und des Dings, und demnach etwas, das an sich Realität hat.... Objektive Zweckmäfsigkeit oder objektive Identität des Objektiven und Subjektiven ist ursprünglich d. h. unabhängig von der Kunst, nur im Organismus. Die Architektur als schöne Kunst hat also den Organismus als das Wesen des Anorgischen (Anorganischen) und demnach die organischen Formen als präformiert im Anorgischen darzustellen.... Die Architektur, um schöne Kunst zu sein, mufs von sich selbst als Kunst des Bedürfnisses die Potenz oder Nachahmung sein."[1])

Das ist gewifs echtester Schelling! Wie man sich die zunächst jedenfalls recht merkwürdig erscheinende „Nachahmung von sich selbst" vorzustellen habe, wird dann — allerdings nur für den antiken Stützenbau — folgendermafsen angedeutet: „Es sind alle scheinbar freien Formen der Architektur, von denen niemand leugnet, dafs ihnen eine Schönheit an sich zukomme, nach dieser Ansicht Nachahmungen der Formen der roheren Baukunst und insbesondere der Baukunst mit Holz als der einfachsten, und die am wenigsten Bearbeitung erfordert, z. B. die Säulen der schönen Baukunst[2]), Baumstämmen nachgebildet, die auf die Erde gestellt wurden, um das Dach der ersten Wohnungen zu tragen. Beim ersten Entstehen war diese

[1]) Philosophie der Kunst in Schellings sämtl. Werke (Cotta, 1859) 1. Abt. V. Bd., S. 578 ff.

[2]) womit wohl die antike gemeint ist.

Form Sache des Bedürfnisses; nachher, da sie durch freie Kunst und Bearbeitung nachgeahmt wurde, erhob sie sich zu einer Kunstform. Die Triglyphen der dorischen Säulenordnung, sagt man, waren ursprünglich die hervorsehenden Köpfe der Querbalken, nachher wurde der Schein davon ohne die Realität beibehalten, wodurch also diese Form gleichfalls zu einer freien Kunstform wurde."[1])

Der Gedankengang ist nicht so wunderlich, als er anfänglich scheint. Dagegen wird man nicht ohne Lächeln Schellings Privatmeinung über die Triglyphen lesen. Der Philosoph, der die Architektur als „erstarrte Musik" definiert, glaubt nämlich annehmen zu dürfen, dafs die alten Griechen von dieser Vorstellung schon eine Ahnung gehabt hätten; es sei deshalb in den Triglyphen eine Anspielung auf die altgriechische Leyer, das Tetrachord, zu erblicken. Aber nicht genug: Es sollen — man höre und staune! — die sechs „Tropfen" unter den Triglyphen, deren vier Schlitze die vier Saiten der Leyer vorstellen sollen, „die in dem System von vier Tönen allein möglichen sechs Konsonanzen" veranschaulichen. Ebenso naiv und willkürlich ist die Auslegung der dorischen Ordnung als der „rhythmischen", der jonischen als der „harmonischen", der korinthischen als der „melodischen", und völlig haltlos ist die Behandlung der Gotik, die als „ganz naturalistisch, roh, blofs unmittelbare Nachahmung der Natur" hingestellt wird, „in der nichts an absichtliche und freie Kunst erinnert." (!)

Solche „durch Sachkenntnis nicht getrübte" Anschauungsweisen der Architektur sind bezeichnend für die Ästhetik der damaligen Zeit. Sie lassen es begreiflich erscheinen, dafs Böttichers „Tektonik" bei ihrem Erscheinen

[1]) A. a. O. S. 579.

wie eine Offenbarung wirken mufste. Wie sehr dies der Fall war, läfst der Umstand erkennen, dafs das Werk bei Schelling, der 1841 nach Berlin kam und mit Bötticher in persönlichen Verkehr trat, die vollste Anerkennung fand, obwohl die Grundgedanken der „Tektonik" in scharfem Gegensatz zu Schellings vorbezeichneten Anschauungen über Architektur stehen.[1])

Der Zeit nach konnte auch Christian Hermann Weifses „System der Ästhetik", das 1830 herausgegeben wurde, Bötticher bekannt sein. Bei diesem Philosophen zeigt die ästhetische Betrachtung der Architektur einen erheblichen Fortschritt. Auch Weifse beschäftigt sich mit dem Grundproblem, wie die Architektur zur „freien Kunst" sich erhebt, und kommt dabei zu dem Schlufs, „dafs jener Einwurf, den man häufig gegen die künstlerische Würde der Architektur machen hört, dafs sie vielmehr eine verschönernde als eine schöne, nämlich eine wegen ihrer Dienstbarkeit für äufsere Zwecke unselbständige und unfreie sei, ein durchaus ungehöriger und unkräftiger ist. Denn auch wenn die architektonische Schönheit sich auf die Umgebungen oder den Schauplatz des gewöhnlichen Lebens herabläfst, bleibt sie doch Schönheit im vollen Sinn dieses Wortes, ungetrübt durch diese Beziehung auf das Endliche, und nicht etwa dem endlich nützlichen, durch mechanische Kunst gezimmerten Werk als eine äufserliche Verzierung teil-

[1]) Die „Philosophie der Kunst", aus dem handschriftlichen Nachlafs in der Gesamtausgabe zuerst veröffentlicht, ist während des Philosophen Lehrthätigkeit in Jena (1798—1803) entstanden. Der Herausgeber (K. F. A. Schelling) ist der Meinung, dafs Schelling von manchen der dort niedergelegten eigensten Ideen später abgekommen sein mochte, dafs er auch „über einzelnes Historische, wie z. B. über den Ursprung der gotischen Baukunst, nach wenigen Jahren vielleicht anderer Ansicht geworden sei."

und stückweise anhängend, sondern umgekehrt die endliche Zweckmäfsigkeit als ihr eigenes geistig bekräftigtes Moment in sich scheinen lassend. Es ist nämlich sozusagen das eigene Interesse der Baukunst, dafs sie auch diese endliche Zweckmäfsigkeit in ihr Bereich hineinzieht und ausdrücklich als das freilich nicht an sich Schöne, wohl aber durch sie zum Schönen Erhobene setze: — weil sie nämlich nur so ihren Beruf, den Gesamtbegriff des räumlichen Daseins als Schöpfung des idealen Geistes darzustellen, zu bewähren und zu erhärten vermag, wenn sie die Bestimmung, die das Räumliche für den Geist überhaupt schon hat, dessen Wohnstätte und Schauplatz seiner Thätigkeit zu sein, in jener ihrer Schöpfung ausdrücklich als enthalten zeigt. Daher denn die oft gemachte Bemerkung, dafs jene Zweckmäfsigkeit auch selbst für das gewöhnliche Leben stets mit der wahren Schönheit zu harmonieren pflegt.“[1])

Hat hiermit der Denker des „modernen Ideals“ die „endliche Zweckmäfsigkeit als das eigene, geistig bekräftigte Moment“ der Architektur anerkannt und ästhetisch zu vollem Rechte kommen lassen, so ist doch von dieser allgemeinen theoretischen Einsicht bis zu der ins einzelne eindringenden konkreten Methode, mit der Bötticher diesen Grundgedanken in breitester Weise bei der Analyse der hellenischen Tektonik durchführte, noch ein gewaltiger Schritt. Dieser Schritt aber konnte damals nur von einem Sachverständigen gemacht werden, der ausgerüstet mit den Hilfsmitteln technischen und archäologischen Wissens, sowie praktischer künstlerischer Erfahrung es unternahm, das schwierige Problem der architektonischen Schönheit zu erforschen. Dafs die ästhetischen Betrachtungen eines Schelling und Hegel so wenig in die Tiefe drangen, lag wohl in erster Linie

[1]) System der Ästhetik. II. Tl. 2. B. S. 134.

daran, daſs es diesen Denkern mehr darauf ankam, der Kunst in ihren auf abstraktem Wege konstruierten Systemen eine schickliche Stelle anzuweisen, sie als ein Glied in der Beweiskette ihres Weltplanes zu behandeln und die Einzelerscheinungen unter die üblichen Schlagworte „Symbolisch", „Klassisch", „Romantisch" einzuordnen, als das Wesen des Schönen „an sich" zu ergründen. Es lag aber für die Architektur-Ästhetik im besonderen noch daran, daſs die notwendige Ergänzung zur philosophischen Spekulation, daſs reiches, zuverlässiges kunstgeschichtliches und archäologisches Material damals fast völlig fehlte. Werke, die sichere Ergebnisse fachmännischer Forschungen und Studien zu allgemeinem Verständnis bringen konnten, waren fast nicht vorhanden. Die vereinzelten Versuche auf kunstgeschichtlichem Gebiete wirkten mehr schöngeistig anregend als wissenschaftlich aufklärend und erstreckten sich, soweit sie sich mit dem Altertume befaſsten, wie die Schriften Winkelmanns, meist nur auf die antike Skulptur. Für die Erforschung der historischen und technischen Entwickelung der Baustile lieferten die Arbeiten von Hirt und Stieglitz nur dürftiges, wenig zuverlässiges Material.

Auf diese Verhältnisse ist in einem Buche hingewiesen, das in gewissem Sinn als Vorläufer von Böttichers „Tektonik" betrachtet werden kann. Es ist dies ein kleines Werkchen, das unter dem Titel: „Beiträge zur Ästhetik der Baukunst, oder die Grundgesetze der plastischen Form, nachgewiesen an den Hauptteilen der griechischen Architektur von J. H. Wolff, Professor in Kassel" im Jahre 1834 erschienen ist. Der Verfasser, wie Bötticher Architekt, hebt in der Einleitung des Buches hervor, daſs mit dem Wiederaufleben eines besseren Geschmackes die Architektur sich immer mehr die Werke des klassischen Altertumes zum Vorbild nehme; daſs die architektonischen Formen der Römer nur

eine unvollkommene und gewöhnlich unverstandene Übertragung griechischer Muster seien; dafs auch bei den Griechen selbst die wahre Vollendung nur in wenigen der uns erhaltenen Werke erreicht worden sei. Zu einer vollständigen Entwickelung dieses Gedankens aber, zu einer solchen Durchführung desselben, welche sowohl ein tieferes Eindringen in die Theorie der Baukunst möglich machen, als auch zu einer fruchtbaren praktischen Anwendung dienen könnte, fehlten die nötigen kunstgeschichtlichen und archäologischen Vorarbeiten. „Indessen — heifst es dann weiter — geht doch aus dem, was wir als Resultat betrachten können, ein Hauptgrundsatz hervor, welcher uns sowohl für das Verständnis der alten Architekturformen, wie für die Anwendung überhaupt von grofser Wichtigkeit scheint: dafs nämlich in allen Bildungen, so wie sie in den besten Werken erscheinen, eine Art von Notwendigkeit zu erkennen und die Willkür bei ihnen völlig ausgeschlossen ist. Jeder Teil, jedes Glied und Ornament bis auf fast verschwindende Einzelheiten herab, rechtfertigt sich dabei in doppelter Weise: einmal aus konstruktionellem Grunde, seiner äufseren Bestimmung nach, zugleich aber auch und in völlig harmonischer Verbindung damit durch den ästhetischen Zweck, wodurch alles auf die Verschönerung der Form hinwirkt.“

„Die bisherigen Erklärungen alter Architekturwerke haben nun bei aller Verdienstlichkeit deshalb immer noch nicht zu einem befriedigenden Resultat und zu einer Übereinstimmung der Ansichten führen können, weil es noch nicht gelungen ist, die Notwendigkeit in der Formgebung des Ganzen, wie bei allen einzelnen Ornamenten darzuthun, und nur in dem Grade, in dem wir die Gesetzmäfsigkeit, wonach die Künstler verfahren sind, sowohl in Hinsicht der konstruktionellen als der ästhetischen Motive nach-

zuweisen vermögen, werden wir einen ebenso festen als fruchtbaren Boden für die Auslegung derselben gewinnen."

„Damit aber hierbei vor allem der oft gehegte und ausgesprochene Zweifel gehoben werde, ob überhaupt ästhetische Absichten nicht bloſs instinktartig empfunden, sondern auch klar erkannt werden könnten, wird es zuerst notwendig sein, den Weg und die Weise anzugeben, auf welchem die Entwickelung allgemein gültiger Gesetze für die schöne Form, sowohl in den bildenden Künsten überhaupt, als in der Architektur insbesondere möglich erscheint."

Soweit die Einleitung zu Wolffs Büchlein. Es ist darin offenbar die Aufgabe, die Bötticher in seiner „Tektonik" zu lösen versuchte, bereits klar und deutlich formuliert. Das Buch selbst beginnt mit folgenden Sätzen:

„Alle sichtbaren Gegenstände haben miteinander die Eigenschaft gemein, daſs sie im Raume erscheinen, ihn ausfüllen und begrenzen. Sollte es nun für die Ausfüllung des Raumes an sich Gesetze der schönen Form geben, ganz unabhängig von der Bestimmung und dem inneren Wesen der Gegenstände, so müſsten diese in allen Bildungen, welche auf Schönheit Anspruch machen, wiederkehren. Die einzelnen Künste, sowie die Naturgestalten selbst werden dann die Aufgabe lösen, wie jene allgemeinen Grundsätze in das Wesen einer jeden aufgenommen, gemäſs den Bedingungen einer jeden modifiziert und mit ihnen verschmolzen werden. Wir glauben nun aber allerdings, daſs es eine solche Lehre gebe, und nennen die ihr entsprechende Kunst und Wissenschaft die Architektonik."

Im weiteren stellt Wolff als allgemeine Gesetze der schönen Form auf:

1. das Gesetz der Schwere — Gleichgewicht;
2. einfache Maſsverhältnisse (wobei das Quadrat als Grundverhältnis angesehen wird);

3. das Gesetz der Symmetrie;
4. die Notwendigkeit von Vorbereitungen und Vermittlungen;
5. die natürliche Notwendigkeit herabhängender Formen im Gegensatz zu aufstrebenden (analog den Gebilden der organischen Natur).

In dem vierten dieser Gesetze ist unschwer das zu erkennen, was in der scharf formulierten Theorie Böttichers als das System der Junkturen mit sehr viel Gewaltsamkeit durchgeführt ist. Die Verwandtschaft der Betrachtungsweisen zeigt sich in den späteren Auseinandersetzungen Wolffs (z. B. bei der Erklärung des dorischen Kapitells, S. 58) noch deutlicher. Im übrigen ist zu bemerken, dafs Wolff, wie nachher Bötticher, die Annahme der Entwickelung des griechischen Tempels aus dem Holzbau entschieden ablehnt, dafs er ganz in Übereinstimmung mit Bötticher die Triglyphen als Steinstützen für die Geisonblöcke ursprünglich im Steinbau entstanden denkt.

Wenn Bötticher das Werkchen Wolffs gekannt hat, was sehr wahrscheinlich ist, und wenn er einzelne Gedanken aus demselben entnommen haben mag, so wird dadurch die Bedeutung seiner „Tektonik“ nicht vermindert. Ist auch die Aufgabe, das Programm der „Tektonik“ schon bei Wolff deutlich ausgesprochen und seine Durchführung in Angriff genommen, so erscheint doch das kleine Büchlein im Vergleich mit der strengen, sorgfältig aufgebauten Systematik, der Umfänglichkeit des kunstwissenschaftlichen und litterarischen Apparates der „Tektonik“ als ein bescheidener, unzureichender Versuch, als ein unsicheres, oft recht naives Tasten. Wolff hat sich denn auch später vor der weit überlegenen Leistung Böttichers bewundernd und ohne Neid gebeugt. Er wurde einer der eifrigsten und wortgewandtesten Verfechter jener Bestrebungen, die im Sinne der „Tek-

tonik" den Anschluſs an die griechische Bauweise als das einzige Heil für die neuere Baukunst betrachteten. Die scharfe Polemik zwischen ihm und den Romantikern Wiegmann und W. Stier, welche für die deutsch-mittelalterliche Bauweise eintraten, giebt einen interessanten Einblick in die künstlerischen Kämpfe jener Jahre.[1]) In diesen Streitschriften zeigt sich ein wahrer Feuereifer für die verfochtene Sache, ein Streben nach groſsen weitumfassenden Gesichtspunkten, ein Ringen nach Klarheit und festen gemeinsamen künstlerischen Zielen, worum wir jene Männer fast beneiden dürfen. Es ist wie ein Nachzittern jener Begeisterung, die den Werken unserer klassischen Litteraturperiode, den Systemen der deutschen idealistischen Philosophie, dem auflodernden Patriotismus der Befreiungskriege gleichermaſsen eigen ist.

Haben auch die Kämpfe der Klassizisten und Romantiker und die nachfolgenden Versuche, die Gegensätze zu versöhnen, zu wenig erfreulichen Ergebnissen geführt, so mag ein gut Teil der Schuld hieran in den traurigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen zu suchen sein, die damals der Kunst in Deutschland einen sehr unfruchtbaren Boden gewährten. Jedenfalls müssen wir Achtung haben vor dem Wollen, vor der Begeisterungsfähigkeit jener Männer, die zur Jugendzeit unserer Väter jenes „moderne Ideal" zu verwirklichen strebten, das Chr. H. Weiſse im Gegensatz zu Hegel und der Naturphilosophie dem klassischen und romantischen Ideal gegenübergestellt und mit hoffnungsreichen Worten als das Kunstideal in seiner Reinheit und Universalität verkündet hatte.[2])

---

[1]) Vergl. Allgemeine Bauzeitung (L. Förster, Wien), Jahrg. 1841 bis 1847.

[2]) System d. Ästhetik, I. Tl. 1. B. S. 301 ff.

Als ein besonders charakteristisches Zeugnis für die bis zur Überschwänglichkeit gesteigerte Begeisterungsfähigkeit jener Zeit, wie für Böttichers leidenschaftliches Philhellenentum kann die dithyrambische „Weihe“ gelten, womit die „Tektonik der Hellenen“ in erster Ausgabe „Karl Friedrich Schinkel dem Vorbildner und Karl Otfried Müller dem Forscher im Angedenken zugeeignet“ ist.

IV. Grundgedanken der „Tektonik“.

Wenden wir uns nach der Kennzeichnung der historischen Stellung der „Tektonik“ dem Werke selbst zu, so wird es zweckmäfsig sein, die leitenden Grundgedanken der Theorie im Wortlaut der wichtigsten Sätze herauszuziehen.

Wie schon erwähnt, hat Böttticher drei Jahre vor dem Erscheinen des ersten Teiles der „Tektonik“ die Einleitung des Werkes in zusammengedrängter Form als Aufsatz in der „Allgemeinen Bauzeitung“ (L. Förster, Wien)[1]) veröffentlicht. Allen denen, die vor der Weitläufigkeit der „Tektonik“, vor der schwer lesbaren, umständlichen Schreibart, vor der Überfülle des archäologischen und litterarischen Materiales zurückschreckten, konnte diese Abhandlung einen guten Einblick in die Grundgedanken der Theorie gewähren, allerdings aber keine Vorstellung von Böttichers mühevollem und gelehrtem Lebenswerk.

Eine vorzügliche Wiedergabe der Grundgedanken der „Tektonik“ findet sich auch in Lotzes „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“ (S. 517 ff.)

[1]) Jahrg. 1840, S. 316 ff. — Beachtenswert die Entgegnung auf diesen Aufsatz von J. Gärtner, Allgem. Bauztg. 1844, Litt. Bl. S. 169 ff.

Die ersten 11 Druckbogen und 14 Kupfertafeln des Werkes waren bei der ersten Versammlung deutscher Architekten zu Leipzig im September 1842 ausgelegt. Eine hierauf bezügliche kurze Besprechung Lohdes in Försters Bauzeitung schliefst mit folgenden Sätzen, die für die Aufnahme des Werkes sehr bezeichnend sind:

„Noch nie haben wir den Begriff in der Form so entwickelt, noch nie die Seele der Form so in das Wort gefafst gefunden, wie in Herrn C. Böttichers Werke, noch nie die Prinzipien und Bedingungen des Organismus idealer, d. i. der tektonischen Formen, so klar und mit so philosophischer Tiefe wie hier hingestellt gefunden. In dem ersten Teile der Einleitung — den der Verfasser „Zur Philosophie der tektonischen Form“ überschreibt — erhalten wir die Grundzüge einer ganz neuen Wissenschaft, die künftig einen Teil der philosophischen Disziplinen bilden wird. Dies sei genug, um die Stelle anzudeuten, die Herrn C. Böttichers „Tektonik der Hellenen“ künftig in der Litteratur einnehmen wird“.[1])

Zieht man auch in Betracht, dafs diese Worte von Böttichers ergebenstem Freund geschrieben sind, so mufs doch zugegeben werden, dafs die Voraussage über die litterarische Stellung des Werkes in gewissem Grade in Erfüllung gegangen ist. In der That wurde erst durch Böttichers „Tektonik“ die eingehende und sachliche Analyse tektonischer Formschönheit „ein Teil der philosophischen Disziplinen“, wenn auch nicht „die Grundzüge einer ganz neuen Wissenschaft“ dadurch gegeben wurden; denn eine Form-Ästhetik gab es schon vor Bötticher, und eine Form-Ästhetik giebt es jetzt — gegen Bötticher.

Fassen wir nun die Grundgedanken von Böttichers

[1]) Allgem. Bauztg. 1842, S. 388.

„Philosophie der tektonischen Form" näher ins Auge! Sie sind in folgenden Hauptsätzen entwickelt[1]):

„Die hellenische Architektonik erbildet die totale Form eines Bauwerkes, der Natur des betreffenden Materiales entsprechend, aus einzelnen für sich bestehenden, zur Existenz und zum Zweckgebrauche der ganzen Baulichkeit notwendigen, und dem entsprechend in der Räumlichkeit angeordneten und verteilten Körpern."

„Nach ihrer struktiven Vereinigung zu einer totalen Form erscheinen alle diese Strukturteile in einem Ausdrucke, welcher sowohl den inneren Begriff, die Wesenheit oder die mechanische Funktion eines jeden für sich, als auch die wechselseitige Begriffsverbindung — Junktur — aller im Ganzen, auf das anschaulichste und prägnanteste darstellt. Dies ist das Dekorative oder die Kunstform jedes Teiles."

„Das Prinzip, nach welchem die hellenische Tektonik ihre Körper erbildet, ist ganz identisch mit dem Bildungsprinzip der lebendigen Natur. Form eines Körpers nämlich ist in der hellenischen Tektonik, wie in der schaffenden Natur: Verkörperung oder plastische Darstellung seines inneren Begriffes im Raume. Die Form erst verleiht dem baulichen Materiale die Eigenschaft, seine Funktion erfüllen zu können; umgekehrt kann aus der Form jedesmal die Funktion erkannt werden."

„Wenn an jedem Körper in der organischen Natur durch eine wirkliche Lebensthätigkeit — wirkliches Fungieren — die im Keime oder innersten Kerne angelegte Form nach und nach zu den erforderlichen Proportionen entwickelt, die kleinsten Extremitäten des weichen bildsamen Stoffes nach und nach in Vollendung entfaltet werden, auf diese

[1]) Tkt. (1), I. B. S. 4—23.

Weise durch die lebendige Funktion und innere Wesenheit die äufsere Form in lebensthätigem Ausdrucke gebildet, und umgekehrt durch die Form wieder Funktion, innere Wesenheit, kurz der Begriff, dargestellt wird: so kann die Tektonik einen solchen Wesenheit und mechanische Thätigkeit verratenden Ausdruck in den Äufserlichkeiten ihrer darstellenden Körper, bei dem toten anorganischen Materiale, woraus sie diese Körper bildet, nicht anders als scheinbar und gleichsam als von aufsen angebildet oder angelegt erzeugen. Und zwar geschieht dies so, dafs man sich zuerst für die vorgeschriebenen Raumgrenzen — statisch notwendigen Körperproportionen — einen Körperkern oder eine Kernform in einem solchen Formenschnitte — Schema — vorbereitet denkt, welcher in seiner Nacktheit schon die tektonische Funktion vollkommen erledigt, alsdann aber diesem Kerne solche Extremitäten angefügt oder denselben gleichsam mit einer aus solchen Formen gebildeten Hülle bekleidet zeigt, welche eben seinen innern Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise erklären. Dies ist die dekorative Charakteristik, die Ornamenthülle des Kernschema vom Strukturteile, welche in ihrer Kontinuität aus einzelnen begriffsanalogen Formenschematen gebildet wird.“

„Diese dekorative Bekleidung oder charakteristische Attribution der Kernform fungiert deshalb auch nie materiell oder struktiv, sondern hat nur den ethischen Zweck: die bauliche Funktion, welche der ganz allein fungierende Kern physisch verrichtet, äufserlich darzustellen und lebendig zu versinnlichen. Sie ist daher symbolisch, weil überhaupt der Begriff des Kernes durch Attributionen oder Charaktere bezeichnet wird, welche in sinnbildlicher Weise äufserlich das bezeichnen und scheinbar verrichten, was er wirklich verrichtet.“

„Aufser der besonderen Funktion eines Strukturteiles soll die dekorative Charakteristik zugleich dessen Verknüpfung — Junktur — mit dem Begriffe jedes anschliefsenden Strukturteiles, die wechselseitige organische Beziehung beider zu einander, und so weitergehend die Totalität des Werkes wie aus einem einzigen Formenorganismus entwickelt darstellen.“

„Nach solcher Ansicht verfährt die antike Tektonik mit sehr richtigem Sinne so, dafs sie die dekorative Bekleidung des Kernes als struktiv nicht notwendig von dem struktiv notwendigen Kernvolumen desselben ganz wahrnehmbar sondert und sie wie angelegt oder von aufsen angefügt darstellt. Indem man hierdurch das Wirkliche vom Scheinbaren trennt, und die Dekoration als das, was sie in der That nur sein soll, als begriffsymbolisierende Hülle des wirklich fungierenden Kernes vor Augen legt, wird nicht allein dem ursprünglichen Verständnis beider Teile entsprochen, sondern es erwächst auch materiell für die Konsolidierung der dekorativen Bekleidung noch ganz besonders der grofse Vorteil, dafs die oft sehr zarten Extremitäten, in welche sie endet, vor zerstörenden Wirkungen, welche die verschiedenen Strukturteile in ihrer mechanischen Kombination als materiell oder statisch fungierende Massen aufeinander äufsern würden, vollkommen gesichert sind.“ —

„Zur Gewinnung der Symbole eines tektonischen Gebildes nimmt die hellenische Kunst im allgemeinen folgenden Weg. Die Erscheinung, dafs irgend einem Körper der umgebenden Natur oder einem zum Gebrauche im Leben dienenden Objekte Begriffe, Eigenschaften, Wesenheiten inliegen, welche denen, die am Strukturteile ausgesprochen werden sollen, bekanntermeise analog sind, fafst die Tektonik auf, entlehnt das Schema dieses Objektes und kleidet bildnerisch schicklich den Kern des Strukturteiles damit

ein. Dadurch wird ein solches Schema, weil es eben Analogem entlehnt ist, zum Mittel, um verwandtes oder gleiches Wesen des Strukturteiles auf die deutlichste Weise darzustellen. Das Objekt ist alsdann das Analogon, das symbolische Vorbild. Hierbei wird jedoch bedingt, daſs die analoge Wesenheit des Objektes durchaus eine von jedem Individuum gewuſste und gekannte sei. Nur durch ein solches Verfahren, mittelst bekannter Analogien aus der umgebenden Welt zu reden, kann sich die Tektonik eine Formensprache bilden, welche volkstümlich, vom Geschlechte durchweg begriffen und verstanden wird.“

„Es ist natürlicherweise nicht möglich, gerade nur nach einem einzigen Analogon das totale Kernschema eines Strukturteiles zu bilden, sondern es werden oft verschiedene Objekte Analogien hierzu liefern, die zum ganzen Ausdrucke vereinigt werden müssen. Denn da, wie wir schon oben angedeutet haben, auſser dem Begriffe für sich jeder Strukturteil auch eine Verbindung mit angeschlossenen Teilen erhalten soll, da ferner auſser diesem mancher Strukturteil selbst noch eine Menge einzelner Begriffe in sich faſst, so wird, wenn sich dafür kein Analogon finden läſst, welches in seiner Einheit dieser Anforderung entspricht, der Kern in seiner ganzen Ausdehnung mit mehreren und zwar mit so vielen einzelnen Symbolen bekleidet werden müssen, als sich einzelne Begriffe in ihm aussprechen sollen. Durch Verknüpfung aller einzelnen Symbole wird die Formeneinheit eines Strukturteiles, durch Verknüpfung aller einzelnen Strukturteile die Formeneinheit des ganzen Baues hergestellt.“ —

„Wir bemerken in der hellenischen Antike zweierlei Weisen, nach welchen künstlerisch technisch die Ornamentschemate der dekorativen Hülle realisiert sind: Die Realisation durch Skulptur und die Realisation durch Malerei.

Beide oft an ein und demselben Werke neben einander gebraucht.“

„Streng genommen wird durch den plastischen Ausdruck — Skulptur — der Ornamentschemata alle weitere Vollendung durch Malerei überflüssig. Aber auch nur in dem Falle, dafs die Schemata plastisch ausgesprochen sind; keineswegs aber darf sie unterbleiben, wenn dem nicht so ist. Weil ja sonst ganz natürlich die Sache, um die es sich handelt, das eigentliche Verständnis dessen, was man mit dem glatt vorgelegten Profile des ganzen Symboles oder dem zur Aufnahme der einzelnen Schemata vorbereiteten Kern desselben sagen will, verloren geht. Bei einer solchen Charakterisierungsweise wird der Kern im Profile glatt vorgelegt und charakteristisch vollendet durch Aufmalung der einzelnen Schemata in der einfachsten nur andeutenden Weise, ohne Licht und Schatten, oder ohne das Schema durch optisch täuschende Relevation verwirklichen zu wollen.“ —

„Die einzelnen Symbole und dekorativen Attributionen eines Strukturteiles — folgerecht aus seiner Wesenheit, seiner Funktion, kurz aus seinem mechanischen Begriffe hervorgegangen, und durchaus nur ein Mittel denselben darzustellen — sind dadurch gesetzlich bestimmt, und niemals willkürliche Verbrämung. Alle anderweitigen neueren Versuche, ihren Ursprung und ihre Bedeutung aus weitliegenden, künstlich spekulierten Gründen herzuleiten, vielleicht gar als aus der Kunst fremder Stämme erborgt zu fassen (wie bei Stackelberg und anderen) sind ganz und gar als dem Wesen der Sache fern, mit dem gesunden, scharfen und natürlichen Darstellungsvermögen der Hellenen durchaus nicht übereinstimmend, und lassen sich auch als vollkommen ungenügend erweisen. Am wenigsten haltbar und in der tektonischen Praxis ganz unbegründet sind die

Hypothesen Vitruvs, welche die vorzüglichsten Symbole für in den Steinbau herübergezogene Überbleibsel oder Nachahmungen von Strukturformen eines früher vorangegangenen Holzbaues erklären, wodurch sie zu toten ohne allen inneren Grund nachgeahmten Schematen einer ganz anderen Tektonik gestempelt werden.“

Dies die Hauptsätze von Böttichers tektonischer Theorie, wie sie in der „Einleitung“ der ersten Ausgabe der „Tektonik“ niedergelegt ist. Im zweiten Teile dieser „Einleitung“ wird dann eine „allgemeine Darstellung der tektonischen Symbole je nach ihrem Begriffe“ gegeben, die in fünf Abschnitte zerfällt:

1. Symbolik des Tragens und Stützens.
2. Symbolik freistehender stamm- und stengelartiger Stützen, sowie des sich Erhebenden, Absenkenden und frei Endenden.
3. Heftbänder.
4. Symbole der Verknüpfung ganzer Strukturteile, Junkturen.
5. Symbolik des über dem Raume Schwebenden und Freischwebenden.

Hierbei sind nicht nur die architektonischen Glieder, sondern auch die wichtigsten, bezeichnendsten Formen der Geräte in Betracht gezogen.

Die Anwendung der in der „Einleitung“ entwickelten Theorie ist dann in den drei Büchern „Dorika, Jonika und Korinthiaka“ des Werkes in breitester Weise durchgeführt. Das vierte Buch, „Der hellenische Tempel in seiner Raumanlage für Zwecke des Kultus“, hat rein archäologischen Charakter. Es wird deshalb bei dieser Betrachtung, die die ästhetische Seite des Werkes vornehmlich ins Auge fassen will, unberücksichtigt bleiben können. Ebenso wird das dritte Buch „Korinthiaka“ bei der späteren Kritik von

Böttichers Erklärungen der hauptsächlichsten Kunstformen des griechischen Tempelbaues nicht herangezogen werden. Denn die korinthische Bauweise, die, bei den Griechen nur wenig entwickelt, erst in der römischen Kunst zur eigentlichen Entfaltung gelangte, stellt nach Bötticher eine Synthesis der dorischen und jonischen dar; sie zeigt nach seiner Meinung die tektonischen Prinzipien dieser beiden Stile vermischt und nur wenig modifiziert, und wurde deshalb von ihm nur kurz und ohne Heraushebung neuer Gedanken behandelt.

V. Tektonische Symbolik.

Schon in der allgemeinen Einleitung der „Tektonik", deren Hauptsätze im Vorstehenden wiedergegeben wurden, ist eine ästhetische Betrachtungsweise der Architektur zu erkennen, wie sie vorher kein Kunstphilosoph mit einer auch nur annähernd gleichen zielbewufsten Klarheit und Sachlichkeit versucht hat, deren grundsätzliche Verschiedenheit von den früheren Ästhetiken vielmehr darin beruht, dafs Bötticher mit der fachmännischen Sicherheit des Architekten die ausschlaggebende Bedeutung des Technischen, des konstruktiv Bedingten hervorhob, dafs er die Architektur um ihrer selbst willen liebte, unbekümmert um die Möglichkeit ihrer Einordnung in ein metaphysisches Weltgebäude, dafs er ihre Schönheit von innen heraus, aus der Bedeutung und dem Zusammenhang der Formen zu erklären versuchte, indem er die Notwendigkeit und Zweckdienlichkeit als Ausgangspunkt für die Entwickelung der Kunstform annahm und die Schmuckformen als „Symbole" mit

der struktiven „Funktion“ der Glieder in innigste Beziehung setzte. Durch seine mit erschöpfender Ausführlichkeit und Gründlichkeit geführte Untersuchung, die sich nur auf architektonische und archäologische Fachkenntnisse stützte, hat er die Ästhetik der Architektur endgültig losgelöst von der religions- und geschichts-philosophischen Betrachtungsweise, hat er sie übergeführt zur empirischen Methode und dadurch den Übergang zur neueren psychologischen Ästhetik vorbereiten helfen.

Dem Kenner der letzteren wird bei Böttichers Ausführungen sogleich die symbolische Deutung der Kunstformen auffallen, eine Ausdrucksweise, die unwillkürlich an Lotze gemahnt. Bei näherem Zusehen freilich stellt sich heraus, daſs Böttichers „Symbolik der dekorativen Hülle“ und die symbolische Auffassung des Schönen, wie sie vornehmlich Lotze und Fechner der neueren Ästhetik zur Grundlage gegeben, wenig miteinander gemein haben. Böttichers tektonische Symbolik steht gewissermaſsen in der Mitte zwischen der konventionellen Symbolik der älteren metaphysischen Ästhetik und der allgemeinen Symbolik der neueren psychologischen Betrachtungsweise des Schönen. Eine unmittelbare Beeinflussung Böttichers durch die Ästhetik seiner Zeit ist auch für seine Auffassung des tektonischen Symbols nicht nachzuweisen, wenngleich die Überschrift der Einleitung der „Tektonik“ — „Zur Philosophie der tektonischen Form“ — und das mehrfach im Sinne Hegels gebrauchte Wort „ethisch“ eine Fühlung mit der damals alles beherrschenden Philosophie vermuten läſst.

Hegel meint zwar, daſs der Grundtypus der Baukunst die „symbolische Kunstform“ sei. Wie er aber das Symbolische versteht, zeigt folgender Satz: „Das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier gebrauchen, macht dem Begriffe, wie der historischen Erscheinung nach den

Anfang der Kunst und ist deshalb gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten, welche hauptsächlich dem Morgenlande angehört.“ Die „eigentlich symbolische Kunstform“[1]) ist ihm die durch ein Werk der Kunst gesuchte Versinnlichung des Ideals, d. h. des Göttlichen. Demnach sieht er das eigentlich Symbolische in der „selbständig symbolischen Architektur“, als deren Beispiele er den Turmbau zu Babel, den Turm des Belus (nach Herodot), die Stadt Ekbatana in Medien und ähnliches anführt. Man erkennt hieraus die eigentümlich einseitige Auffassung Hegels, die aus seiner mythologischen Betrachtungsweise der Kunstentwickelung sich ergiebt.

Nach Solger heifst Symbol „die Idee, insofern sie nicht innerer Mittelpunkt der höchsten Erkenntnis, sondern als Kunstwerk ein wirkliches Ding der Phantasie ist, in dem Idee und Erscheinung allenthalben miteinander gesättigt sind und die Thätigkeit (schöpferische Phantasie) vollkommen gegenwärtig ist“[2]), oder nach einer kürzeren, an Schelling sich anlehnenden Definition „die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, wie sie uns im Besonderen erscheint“. Es ist ihm „also auch gewifs, dafs in diesem Sinne alle Kunst symbolisch ist, aber auch nur in diesem. Weder ein willkürliches Zeichen ist das Symbol, noch selbst eine Nachahmung eines Vorbildes, wovon es an sich verschieden wäre, sondern die wahre Offenbarung der Idee“. In der Architektur sieht Solger „die unmittelbare Gegenwart der Idee im Stoffe als Gesetz (Begriff) der räumlichen Weltordnung“, und zwar in der alten Baukunst symbolisch, in der neueren allegorisch.[3])

[1]) Ästhetik, Bd. I, S. 391 ff.
[2]) Erwin, Bd. II, S. 41 ff.
[3]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 334 ff.

Es mag hierbei erwähnt werden, daſs, während die Philosophie bestrebt war, „Symbolisch“ und „Allegorisch“ scharf auseinanderzuhalten, Bötticher in volkstümlich laxer Weise die beiden Begriffe vermengt. In der ersten Ausgabe der „Tektonik“ nennt er die „charakterisierenden Attribute der Kunstformen“ durchweg „Symbole“, in der zweiten Ausgabe dagegen spricht er fast nur von „Allegorien“ oder „Vergleichsbildern“; die Bezeichnung „Symbol“ wird nurmehr selten gebraucht und dann in demselben Sinne, wie „Allegorie“. Vielleicht erklärt sich diese Änderung im Terminus aus Böttichers Verkehr mit Schelling, in dessen „Philosophie der Kunst“ sich der Satz findet: „Die Architektur als schöne Kunst hat das Anorgische als Allegorie des Organischen darzustellen. Denn sie soll jenes als das Wesen von diesem, aber doch im Anorgischen, d. h. so darstellen, daſs dieses nicht selbst organisch ist, sondern das Organische bloſs bedeutet. Aber eben dies ist die Natur der Allegorie.“[1])

Das Symbolische definiert Schelling als „die Synthesis des Schematismus und der Allegorie, wo weder das Allgemeine das Besondere, noch das Besondere das Allgemeine bedeutet, sondern wo beide absolut eins sind“.[2])

Böttticher lagen solche dialektische Begriffsbestimmungen natürlich fern. Er gebraucht das Wort „Symbol“ im landläufigen Sinn für „Sinnbild“ oder „Vergleichsbild“. Daſs er dem Wort keine tiefere, philosophische Deutung in metaphysischem Sinne geben wollte, beweisen seine ganzen Ausführungen, dann auch der Umstand, daſs er ohne weiteres „Allegorisch“ für „Symbolisch“ setzte.

---

[1]) Philosophie der Kunst in: Sämtl. Werke. (Cotta 1859.) 1. Abt. V. Bd. S. 581.

[2]) Ebenda S. 407.

Bei aller Verschiedenheit der Auffassung des Symbolischen aber haben doch Schelling und Bötticher einen Grundgedanken allgemeinster Art gemein, auf den die Schwächen ihrer architektur-ästhetischen Anschauungen als auf eine gemeinsame Wurzel zurückgeführt werden können. Es ist dies der Gedanke, daſs das Anorganische an sich keine symbolische Bedeutung haben könne. Durch die Heraushebung dieses wichtigen Satzes wird sofort auch der einschneidende Unterschied zwischen jenen Anschauungen und der neueren Ästhetik gekennzeichnet, die ja auf Grund des Anthropomorphismus und der Ideenassoziation auch im Anorganischen symbolische Bedeutung findet.

Schelling sagt, „daſs das Anorganische, weil es an und für sich keine symbolische Bedeutung haben kann, sie in der Produktion durch menschliche Kunst, durch die Beziehung auf den Menschen und die Identität mit ihm erhalten muſs“. Dies geschähe in der Architektur. Die Beziehung auf den Menschen „als eine nur mittelbare, durch den Begriff vermittelte“ leitet er aus dem Kunsttrieb der Tiere ab, versteht also darunter etwas ähnliches, wie die Beziehung des Bibers zu seinem Bau, des Vogels zum Nest, der Biene zu ihren Zellen, der Auster zu ihrer Schale. Er glaubt jedoch selbst nicht, daſs diese Art von Beziehung, wodurch das Anorganische symbolische Bedeutung erhalten soll, genügt, um das Produkt menschlichen Bedürfnisses schön erscheinen zu lassen. Er konstruiert deshalb, um die Architektur zur „schönen Kunst“ zu erheben, noch die eigentümliche Theorie der „Nachahmung von sich selbst“.

Bötticher teilt den Grundgedanken, daſs das Anorganische an sich keine symbolische Bedeutung haben könne, mit Schelling; aber er leitet das Symbolische der Architektur in ganz anderer Weise ab. Nicht in einer all-

gemeinen Beziehung auf den Menschen, als dem „höchsten Organismus“, oder auf „das Absolute“, „den ewigen Begriff“, „die Idee“ sieht er es, sondern in dem Ausdruck, in der bildnerischen Darstellung der in dem tektonischen Werke selbst „inliegenden struktiven Begriffe“. Für ihn hat also der Ausdruck der „inneren Wesenheit, des Begriffes, der Funktion“ eines Körpers an sich schon ästhetischen Wert; für ihn ist das Symbol nicht mehr die nur ahnungsvoll andeutende Verkörperung einer aufserhalb des Kunstwerkes zu denkenden metaphysischen Idee, sondern der Ausdruck der in dem tektonischen Gebilde selbst sich geltend machenden Leistungen und Beziehungen. Hierin zeigt sich ein unverkennbar bedeutender Fortschritt von Böttichers architektur-ästhetischer Betrachtungsweise im Vergleiche mit Solgers, Hegels und Schellings Anschauungen, damit auch eine entschiedene Annäherung an die neuere Ästhetik, die eben in dem Ausdruck der Funktion durch die Form ein wichtiges Element körperlicher Schönheit findet. Nichtsdestoweniger ist Böttichers tektonische Symbolik noch sehr wesentlich verschieden von der psychologisch vertieften Fassung des ästhetischen Symbolbegriffes, wie die neuere Philosophie ihn entwickelt hat. Die Klarlegung dieses Unterschiedes ist zur Beurteilung der in der „Tektonik der Hellenen“ entwickelten ästhetischen Theorie in erster Linie notwendig.

Nach Böttichers Meinung kann das Anorganische an sich keine symbolische Bedeutung besitzen; die „an sich tote Materie“, woraus tektonische Gebilde gestaltet werden, ist nicht imstande, die „inliegenden Wesenheiten oder Funktionen“ selbständig zum Ausdruck zu bringen. Es müssen demnach den struktiv notwendigen Gliedern anderswoher entlehnte „Symbole“ gleichsam angebildet oder angelegt werden, die als natürliche Organismen (Pflanzen) oder

menschliche Erzeugnisse (textile Motive) „analoge“ Begriffe oder Funktionen versinnlichen. In dem Erkennen dieser „Analogie“, der Übereinstimmung also zwischen den auszudrückenden tektonischen Leistungen und der Beschaffenheit, dem Verhalten der angelegten Symbole soll nun die ästhetische Befriedigung beruhen. Diese Erklärung ist nicht genügend, denn es fehlt ihr zunächst das Wichtigste: Die Begründung, weshalb eine Form als Ausdruck der Wesenheit, des Begriffes, der Funktion eines Körpers für den Beschauer überhaupt ästhetisch wertvoll sein kann. Böttticher übersah, dafs der noch so deutliche Ausdruck der Wesenheit, der Funktion an sich, d. h. objektiv genommen die Schönheit der Form nicht ausmacht, dafs ein reflektierendes Erfassen der Übereinstimmung von „Vergleichsbild“ und „inliegendem Begriff“ den ästhetischen Genufs nicht ohne weiteres bedingt, dafs vielmehr erst durch das „Einfühlen“ des Beschauers in die Form „die an sich tote Materie“ lebendig wird, dafs erst durch die Art und Weise, wie die in den „Bewegungen“ der Form sich äufsernde, anthropomorphistisch empfundene „Lebendigkeit“ zu dem allgemeinen gesunden Lebensgefühl, zu den besonderen Vorstellungen und Empfindungen des betrachtenden Subjekts sich verhält, ein Mafsstab für die ästhetische Wertschätzung gewonnen wird. Während also infolge dieser entscheidenden Beziehung zwischen Objekt und Subjekt für die neuere ästhetische Betrachtungsweise alle sichtbaren Formen, auch die des Anorganischen, „Symbole“ sind, insofern sie „nicht nur da sind, sondern sich erzeugen, also Kräfte in sich bergen, Bewegungen repräsentieren,“ [1])

[1]) Th. Lipps, Die Raumanschauung und die Augenbewegungen. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane Bd. III, S. 123.

kurz eine bestimmte Art der Lebendigkeit fühlbar werden lassen, ist für Bötticher das tektonische Symbol ein „Vergleichsbild," das, der an sich ausdruckslosen Werkform „gleichsam als von aufsen angebildet oder angelegt," die Analogie von Form und Begriff verständlich machen soll. Diese zu äufserliche, zu dürftige, zudem an den Verstand mehr als an das Gefühl sich wendende Symbolik Böttichers ist ein verhängnisvoller Mangel seiner tektonischen Theorie, ein Mangel, der aus dem irrigen Grundgedanken erwuchs, dafs das Anorganische keine für uns unmittelbar verständliche Ausdrucksfähigkeit besitze. Wäre sich Bötticher der hohen Bedeutung des Anthropomorphismus und der Ideenassoziation für die Ästhetik bewufst gewesen, hätte er klar erkannt, dafs unser ästhetisches Interesse gröfstenteils darin beruht, dafs wir die Welt um uns her beseelen mit unserer eigenen Seele, dafs wir die Gegenstände unserer Umgebung von einem ähnlichen Empfinden, einem ähnlichen Streben, wie wirs in uns fühlen, erfüllt denken, dafs wir deshalb allenthalben um uns her dieselben Zustände, dieselben Schicksale sich vollziehen sehen oder denken, wie wir sie an uns oder in uns selbst erleben, dafs wir demnach in alle Formen, auch in die einfachsten, eine Bewegung, eine Kraftäufserung hineinfühlen und dafs wir diese „Lebendigkeit" jeder Form mitfühlen und zwar je nach der Art ihres Verhältnisses zu unserem eigenen Lebensgefühl mit Lust oder Unlust: hätte Bötticher von dieser reichen und innigen Beziehung zwischen Objekt und Subjekt ausgehend die tektonischen Formen zu deuten versucht, so würde er wohl nicht auf die „gleichsam von aufsen angelegten Symbole" verfallen sein, die gewissermafsen als Vermittler, als Dolmetscher für die „an sich unverständliche" anorganische Materie von ihm gedacht sind. Die „Sprache der Formen" des Anorganischen kann ja un-

mittelbar, ohne verdolmetschende „Vergleichsbilder“ verstanden werden, weil wir das, was uns die Formen sagen, nicht eigentlich aus ihnen herauslesen, sondern vielmehr in sie hineinfühlen.[1])

Bötticher hat das, was tektonische Formen uns sagen, vielfach richtig erkannt; er hat das in architektonischen Gliedern wirkende, oder wirkend gedachte „Spiel der Kräfte“ weit sicherer, schärfer und eindringlicher, als alle Ästhetiker vor ihm, als das wichtigste Element für die Bildung der Kunstform hervorgehoben. Darüber aber, wie die Formen zu uns sprechen, wie sie unser ästhetisches Interesse, unser Gefühl zu erregen vermögen, hat er nicht den befriedigenden Aufschluſs gegeben. Für die Unzulänglichkeit seiner Auffassung von tektonischer Symbolik mag ein Beispiel aus den späteren Ausführungen vorweggenommen werden: Die Form des Echinus des dorischen Kapitells ist für Bötticher

---

[1]) Über die „Formsymbolik“ der neueren Ästhetik vergl.:

Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissensch. des Schönen, § 561.

— — Kritische Gänge. N. F. 5. Heft, S. 140 ff.

K. Köstlin, Ästhetik, S. 322—326, 397.

H. Lotze, Geschichte d. Ästhetik i. Deutschland, S. 74 ff.

Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik.

Rob. Vischer, Über das optische Formgefühl. Stuttgart 1873.

J. Volkelt, Der Symbolbegriff in d. neueren Ästhetik. Jena 1876.

Heinr. Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. (Dissertation). München 1886.

Th. Lipps, Ästhetische Faktoren der Raumanschauung (aus: Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane). Hamburg-Leipzig 1891.

Letztere Schrift hat das besondere Verdienst, einen exakt wissenschaftlichen, experimentellen Nachweis dafür geliefert zu haben, daſs das „Einfühlen“, das anthropomorphistische Hineinverlegen von Kraft- und Bewegungsvorstellungen mit dem Sehen auch der einfachsten Linien und Formen unzertrennlich verbunden ist.

als solche ohne weiteres bedeutungslos; sie erhält erst einen Sinn durch Bemalung mit einem Blattkranz, dessen Blattspitzen bis zur Wurzel umgebogen sind. Erst durch dieses „gleichsam äufserlich angelegte Symbol“ wird das Glied als ein „stark belastetes“ gekennzeichnet und damit uns verständlich. Gegen diese Erklärung sträubt sich aber unser unmittelbares ästhetisches Gefühl. Für dieses macht sich in der Profillinie des Echinus nicht eine von oben nach unten gerichtete Bewegung geltend, wie sie die Vorstellung der umgebogenen Blattreihe symbolisieren soll, sondern eine als Fortsetzung des „emporschiefsenden“ Säulenstammes von unten nach oben wirkende, unter starker Belastung sich elastisch ausbiegende, aber doch im unteren Teile noch straff angespannte Kraftäufserung, die ohne jede Verdolmetschung durch ein aufgemaltes „Vergleichsbild“ von uns in allen feinen Abstufungen ihres Verlaufes mitgefühlt wird. Böttichers Erklärung trifft nur das allgemeinste, dafs nämlich der Echinus den Konflikt zwischen Stützendem und Lastendem zum Ausdruck bringen soll. Wie diese „Funktion“ uns verständlich und ästhetisch wertvoll wird, davon giebt die Herbeiziehung eines umgelegten Blattkranzes eine ganz falsche Vorstellung. In ähnlicher Weise mifsglückt sind alle seine Versuche, Sinn und Schönheit der tektonischen Formen durch äufserlich angebildete Symbole zu deuten, wie die spätere Betrachtung seiner Erklärungen der einzelnen Architekturglieder zeigen wird.

Noch ein wichtiger Unterschied zwischen Böttichers tektonischer Symbolik und der symbolischen Deutung des Schönen durch die neuere Ästhetik ist hervorzuheben. Nach Böttichers Meinung beruht die ästhetische Befriedigung bei Betrachtung einer tektonischen Kunstform darin, dafs durch das „Symbol“ (das „Analogon“, die „dekorative Hülle“) der „Begriff, die Wesenheit, die Funktion“ des Körpers oder

Gliedes „technisch plastisch“ vollkommen verständlich gemacht wird. Es soll also der deutliche Ausdruck des „inliegenden Begriffes“, der bestimmten Funktion durch das Symbol das Wohlgefällige der Form begründen. Die neuere ästhetische Betrachtungsweise sieht zwar gleichfalls in dem Ausdruck einer Funktion durch die Form das ästhetisch Wertvolle, aber nicht insofern, als die Funktion durch ein „Vergleichsbild“ uns verständlich gemacht wird, sondern vielmehr infolge unseres „Einfühlens“ in die Form, infolge unseres Mitfühlens der in den „Bewegungen“ der Form sich äufsernden Lebendigkeit. Dabei aber — dies soll dem früher Gesagten ergänzend hinzugefügt werden — ist es nicht das Mitfühlen oder Miterleben der von einem tektonischen Glied zu leistenden bestimmten Funktion allein, was den ästhetischen Genufs bedingt, sondern das „Mitschwingen“ der mit der Vorstellung jener Leistung sich verknüpfenden Assoziationen, das meist unbewufst sich vollziehende, nur Stimmung gebende Aufdämmern von Erinnerungsbildern, die mit einem ähnlichen Gefühl wohlthuender Lebensthätigkeit verbunden sind. Diese besonders von Fechner in feinsinniger Weise dargelegte Eigentümlichkeit der ästhetischen Auffassung, ist von Lotze in einigen Sätzen gekennzeichnet worden, die ohne weiteres gegen Böttichers dürftige, äufserliche Symbolik gerichtet werden können. Bei einer Kritik von Herders „Kalligone“ tadelt der Philosoph dessen Bemühungen, im Widerstreit gegen Kant für die schöne Form einen Begriffsinhalt nachzuweisen, und nachdem er betont, dafs es Herder nicht gelungen sei, für eine der von ihm gemusterten Erscheinungen einen Grund ihres Wohlgefallens zu finden, der im Kantschen Sinne Begriff heifsen könne, fährt er fort: „So wird allerdings im einzelnen seine (Herders) falsche Voraussetzung durch Unfruchtbarkeit unschädlich, aber es hätte vielmehr

grundsätzlich bemerkt werden müssen, dafs keine einfache Form, und je einfacher sie wäre, um so weniger, als besonderes Symbol eines einzigen durch bestimmte Begriffe fixierbaren Gedankens schön ist. Sie ist es nur als allgemeines Symbol eines eigentümlichen Genusses, den die Phantasie an unzählige verschiedene Veranlassungen geknüpft denken, daher durch unzählige Gedanken, an die alle er mit gleicher Kraft erinnert, umschreiben, aber durch keinen von ihnen erschöpfen kann". [1])

Es mag hierbei bemerkt werden, dafs Lotze, der in seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" die „Tektonik der Hellenen" einer eingehenden Betrachtung würdigte, eine Kritik des ästhetischen Kernes des Werkes nicht gegeben hat. Nach einer vortrefflichen Wiedergabe der Grundgedanken der Theorie beschränkte er sich vielmehr darauf, seine Bedenken gegen Böttichers Annahme eines ursprünglichen Steinbaues für den griechischen Tempel geltend zu machen. Überhaupt bezogen sich fast alle Angriffe, die sich seit dem Erscheinen der „Tektonik" bis auf unsere Tage gegen die anspruchsvoll verkündete und mit schroffer Hartnäckigkeit verteidigte Lehre richteten, auf kunstgeschichtliche und archäologische Einzelfragen. Dafs die Behandlung dieser Fragen bei Bötticher durchweg von seinen ästhetischen Grundanschauungen beeinflufst ist, wurde dabei zu wenig oder garnicht berücksichtigt. Auch Semper bekämpft in seinem „Stil" die Theorie Böttichers nur insoweit, als sie seinen eigenen Anschauungen über den Ursprung und die Entwickelung der tektonischen Formen zuwiderläuft. Umsomehr erscheint es bei dieser Untersuchung geboten, vor allem die ästhetischen Grundgedanken, aus denen die weitläufige Theorie systematisch entwickelt

[1]) Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 81.

ist, möglichst klar herauszuschälen und auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen.

Nachdem wir den ersten Grundgedanken Böttichers, daſs die Formen des Anorganischen „an sich tot", bedeutungslos seien, daſs sie also erst durch Anbildung anderswoher entlehnter „Vergleichsbilder" Ausdrucksfähigkeit erlangen könnten, als irrig erkannt haben, wenden wir uns zu seinem eigentlichen Schönheitsgesetz.

VI. Böttichers Schönheitsgesetz für körperliche Form.

Die eigentümliche Auffassung der Symbolik, die allen in der „Tektonik der Hellenen" entwickelten Formerklärungen zu Grunde liegt, zeigt, wie wir sahen, einen grundsätzlichen Mangel darin, daſs sie die „an sich tote Materie" des Anorganischen nicht durch das Anthropomorphisieren, durch das „Einfühlen" des Beschauers „lebendig" werden läſst, sondern daſs sie in allen Kunstformen „Vergleichsbilder" nachweisen zu müssen glaubt, „welche in sinnbildlicher Weise äuſserlich das bezeichnen und scheinbar verrichten, was das tektonische Glied wirklich verrichtet," welche also „seinen innern Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise erklären." In dem Verstehen einer durch die Kunstform gegebenen Erklärung des innern „Begriffes" findet also Bötticher den ästhetischen Genuſs, nicht in dem Mitfühlen einer in der Form sich äuſsernden, unserem eigenen wohligen Lebensgefühl adäquaten inneren Lebendigkeit. Diese äuſserlich verstandesmäſsige

Auffassung des Schönen ist in folgendem allgemeinen Gesetz für körperliche Formbildung noch deutlicher ausgesprochen:

„Körperform ganz abstrakt betrachtet kann weder schön noch unschön sein. Das Kriterion von körperlicher Form giebt die Analogie mit dem Begriffe, der Wesenheit, der Funktion des Körpers. Es ist jedesmal die Form, welche dem inneren Begriffe desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht, und seine Wesenheit in der äufseren Erscheinung ethisch (geistig-sittig) am wahrsten und schlagendsten darstellt, die schönste. Wenn daher von Ausbildung einer Form die Rede ist, so kann das nur soviel heifsen, als: ihr Schema technisch plastisch vollkommen für ihren inliegenden Begriff entwickeln. Hieraus allein bestimmt sich ein Gesetz für alle Formbildung, welches als allgemein gültige, unantastbare Wahrheit auftritt, und jede individuelle und subjektive Willkür der Formgestaltung ausschliefst.“ [1])

In diesen Sätzen, in denen Bötticher so bezeichnend zuversichtlich eine „allgemein gültige, unantastbare Wahrheit“ ausgesprochen zu haben meinte, hat man wohl die grundsätzlich irrtümliche Anschauung zu erblicken, auf der als auf einem unzulänglichen, unsicheren Fundament seine weitläufige, mühsam und künstlich aufgebaute Theorie ruht. Die Analogie der Form mit dem Begriffe, der Wesenheit, der Funktion des Körpers soll das Kriterion für seine Schönheit bilden. Demnach würde unser ästhetisches Urteil davon abhängen, ob wir „den Begriff, die Wesenheit“ eines Objektes unserer Anschauung klar erfafst haben, um die Form auf ihre „Analogie“ mit dem Begriffe prüfen zu können. Beruht denn aber unser ästhetisches Gefühl auf

[1]) Tkt. (1) Bd. I, S. 6 u. 7.

einer derartigen gedanklichen Prüfung? Ist nicht vielmehr Gefallen oder Mifsfallen eines Gegenstandes unabhängig von der gröfseren oder geringeren Kenntnis, die wir von seiner Wesenheit besitzen? Wäre wirklich eine Form schon deshalb schön, weil sie „den inliegenden Begriff in der äufseren Erscheinung am wahrsten und schlagendsten darstellt," so wäre nicht einzusehen, weshalb nicht alle Formen der organischen oder anorganischen Natur schön sein sollten, sofern sie eine unverkümmerte, „ihrem Begriffe entsprechende" Bildung aufweisen. Es würde dann ein Unterschied zwischen schönen und häfslichen Naturformen überhaupt nicht bestehen, sondern nur eine Abstufung nach der mehr oder minder vollkommenen Verwirklichung der Gattungsbegriffe. Diese Folgerung seiner Anschauung zieht Böttticher selbst, fafst sie aber merkwürdigerweise als Bekräftigung seines Schönheitsgesetzes, während sie doch gerade dessen Unzulänglichkeit beweist. Er sagt: „Wie manche unförmlich erscheinende Gestaltung gewisser Tiere und Pflanzen, die oberflächlich betrachtet Scheu und Widerwillen erweckt, tritt in wunderbarer Schönheit hervor, sobald der kundige Physiolog den Begriff und die Wesenheit des Ganzen, die Funktion jedes seiner einzelnen Teile unserem Auge erschliefst, und die wunderbare Weisheit der Organisation, die Schönheit, Wahrheit und Vollendung der Formen für ihre Wesenheit unserem Sinne offenbart."[1]) Der Fehlschlufs liegt auf der Hand. Die physiologische Einsicht wird unser intellektuelles Interesse in hohem Grade befriedigen können, nicht aber unser ästhetisches Urteil in dem Mafse beeinflussen, dafs wir das, was wir in seiner äufseren Erscheinung für häfslich halten, nach jener Einsicht für schön erklären. Niemand wird, weil ihm der Organismus

[1]) Tkt. (1) Bd. I, S. 7.

des Löwen und des Nilpferdes physiologisch gleich gut bekannt ist, deshalb beide Tiere für gleich schön finden. Ebensowenig wird jemand, der durch die gewissenhafteste Arbeit eines Spezialforschers Einblick erhalten hat in die feinsten Feinheiten des Organismus einer Qualle oder eines Wurmes, deshalb nun die Qualle oder den Wurm für schöner halten, als einen buntschillernden Schmetterling, dessen physiologische Beschaffenheit ihm unbekannt ist. Wissenschaftliches (intellektuelles) Interesse und ästhetisches Interesse sind streng zu scheiden, wie es Kant klar und scharf gethan hat, wenn er sagt: „Was eine Blume für ein Ding sein soll, weifs, aufser dem Botaniker, schwerlich sonst jemand, und selbst dieser, der daran das Befruchtungsorgan der Pflanze erkennt, nimmt, wenn er darüber durch Geschmack urteilt, auf diesen Naturzweck keine Rücksicht. Es wird also keine Vollkommenheit von irgend einer Art, keine innere Zweckmäfsigkeit, auf welche sich diese Zusammensetzung des Mannigfaltigen beziehe, diesem Urteile zum Grunde gelegt.“[1]) Wird man nun auch Kant nicht durchaus zustimmen können, wenn er die Schönheit einer Blume als rein formale faſst, wird man seine Unterscheidung von „reiner Schönheit“ und „anhängender Schönheit“ ziemlich willkürlich finden, da er den Blumen und Arabesken „reine Schönheit“, einem Pferde, einem Bauwerke, selbst dem menschlichen Körper nur „anhängende Schönheit“ zuspricht, so wird man doch zugeben müssen, dafs sein Grundsatz, „das Schöne gefalle ohne Begriff“, in gewissem Sinne zu Recht besteht und gegen Böttichers Schönheitsgesetz angewandt werden kann. Wenn dieses sagt: „Es ist jedesmal die Form, welche dem inneren Begriffe des Körpers am folgerechtesten und innigsten entspricht, die schönste“,

[1]) Kritik der Urteilskraft, I. T. § 16.

so kann man dem die Kantschen Sätze entgegenstellen: „Wäre die gegebene Vorstellung, welche das Geschmacksurteil veranlafst, ein Begriff, welcher Verstand und Einbildungskraft in der Beurteilung des Gegenstandes zu einem Erkenntnisse des Objekts vereinigte, so wäre das Bewufstsein dieses Verhältnisses intellektuell. Aber das Urteil wäre auch alsdann nicht in Beziehung auf Lust und Unlust gefället, mithin kein Geschmacksurteil.“[1]) Kant will hiermit offenbar sagen: Wenn eine Wahrnehmung oder Vorstellung mit dem Gefühl der Lust oder Unlust für mich verbunden ist, so beruht dies Gefühl nicht darauf, dafs ich mir den Begriff denke und das Verhältnis zwischen diesem Begriff und dem Wahrgenommenen oder Vorgestellten prüfend abwäge, oder, wie Bötticher sich ausdrückt, die Analogie von Form und Begriff ins Auge fasse; denn ein solches prüfendes Abwägen ist ein intellektuelles Urteilen, das sich auf Zweckmäfsigkeit, Vollkommenheit, Güte, nicht aber auf die Schönheit bezieht. Dafs ich vollkommen überzeugt sein kann, dafs die Form eines Körpers „dem inliegenden Begriffe desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht“, ohne doch die Form für schön zu finden, beweist eben die Thatsache, dafs ich ein Tier auch dann noch als häfslich erkläre, wenn mir die physiologische Zweckmäfsigkeit seines Organismus, damit auch seiner äufseren Erscheinung durchaus einleuchtend ist.

Worauf gründet sich nun aber unsere Unterscheidung von schönen und unschönen Formen? Offenbar nicht darauf, dafs wir sie nach ihrer Analogie mit dem inliegenden Begriff beurteilen, sondern vielmehr darauf, dafs wir uns in sie „einfühlen“, dafs wir die in ihnen sich kundgebende Verhaltungsweise „mitfühlen“ und zwar mit Lust oder mit

[1]) Kritik der Urteilskraft, I. T. § 9.

Unlust, je nachdem jene Verhaltungsweise in Übereinstimmung oder im Widerspruch sich befindet mit unserem eigenen freien und frischen Lebensgefühl, mit unseren eigenen Begriffen von allgemein sinnvoller oder zweckmäfsiger Lebendigkeit und Thätigkeit.

Böttichers allgemeines Gesetz für die Schönheit körperlicher Formen erweist sich also als unhaltbar infolge desselben grundsätzlichen Mangels seiner ästhetischen Betrachtungsweise, der uns in seiner Auffassung der tektonischen Symbolik bereits entgegentrat: infolge der Nichtbeachtung der innigen Beziehung zwischen betrachtetem Objekt und betrachtendem Subjekt. Wenn Bötticher die körperliche Schönheit in der Analogie von Form und Begriff gefunden zu haben glaubte, so dachte er offenbar an eine Schönheit des „Dings an sich". Die als Darstellung der inneren Wesenheit eines Körpers an sich schöne Form wird nach seiner Meinung von dem auffassenden Geiste gleichsam nur abgespiegelt, ohne dafs unsere Auffassung zu der am Dinge selbst fertig gegebenen Schönheit irgend etwas hinzuthut. Diese Anschauung aber ist irrig. Schönheit „an sich" giebt es nicht; wir erzeugen vielmehr gewissermafsen erst die Schönheit durch unsere Wahrnehmung. Gegen ein Mifsverstehen dieses Gedankens wendet sich Lotze mit folgenden treffenden Sätzen: „Wenn auch das Wohlgefallen am Gegenstand nur die harmonische Thätigkeit unseres Innern ist: der Grund, der diese Thätigkeit anregt, liegt doch in dem Gegenstande selbst. Aber man hat wohl nicht recht hinzuzufügen: dieser Grund liege in dem Gegenstande allein, nicht in uns; er liegt vielmehr einzig darin, dafs die Dinge und wir zusammenpassen. Es giebt keine Schönheit als solche, aufser in dem Gefühl des Geistes, der sie geniefst und bewundert; aber der Zusammenhang der Dinge ist so geordnet, dafs er dem Geiste die Formen der Bewegung

erregen kann, in denen ihm jener Genuſs zuteil wird und der Gegenstand seiner Bewunderung entsteht.“[1]) Noch anschaulicher spricht der feinsinnige Denker an einer anderen Stelle sich darüber aus, wie das ästhetische Gefühl bei räumlichen Anschauungen durch das Anthropomorphisieren zustande kommt: „Mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Kurve, eines regelmäſsigen Vielecks, irgend einer symmetrischen Verteilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint. Und so wirken denn alle räumlichen Gebilde ästhetisch auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigentümlichen Wohls oder Wehes sind.“[2])

Wie sehr Bötticher seinem Schönheitsgesetz für körperliche Form vertraute, läſst auch der Umstand erkennen, daſs er auf dasselbe auch die ästhetischen Grundthatsachen der Wohlgefälligkeit harmonischer Verhältnisse und der Symmetrie zurückführen zu können glaubte. Diese wichtigen Begriffe werden in der „Tektonik“ nur nebenbei in einer kurzen Anmerkung erörtert, ohne daſs ein Versuch gemacht wird, ihre Bedeutung psychologisch zu begründen, wie dies z. B. bei Wolff an mehreren sehr beachtenswerten Stellen sich findet. Nach Böttichers Meinung sind eben Harmonie und Symmetrie „weiter nichts, als die dem Begriffe des tektonischen Werkes analoge plastische Gestaltung, bezw. Anordnung und Verteilung aller einzelnen Teile der Planräumlichkeit, aller einzelnen darstellenden

[1]) Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 65 u. 66.
[2]) Ebenda S. 80.

oder struktiven Teile".[1]) Hiergegen ist dasselbe einzuwenden, was gegen die allgemeine Behauptung geltend gemacht wurde, dafs ein Körper infolge der Analogie von Form und Begriff schön sei. Dafs gewisse räumliche Verhältnisse (räumlicher Rhythmus), dafs die gleichmäfsige Anordnung um eine Mittelachse, oder einen Mittelpunkt uns wohlgefällig sind, kann doch nicht von der Beziehung dieser Verhältnisse, dieser Anordnung zu dem „inliegenden Begriff" des wahrgenommenen Gegenstandes, sondern vielmehr von unserer eigenen Wahrnehmung abhängen, genauer ausgedrückt: von der Art und Weise, wie die Wahrnehmung nach unserer psychischen Organisation sich vollzieht. Wir wissen, dafs Klänge dann harmonisch, also uns wohlgefällig sind, wenn die Schwingungszahlen der einzelnen Töne, aus denen sie zusammengesetzt sind, in einfachen Verhältnissen zu einander stehen, und wir haben allen Grund, anzunehmen, dafs die rhythmische Verwandtschaft der die einzelnen Töne erzeugenden Wellenbewegungen ein leichtes psychisches Erfassen des ganzen Eindrucks, damit ein Lustgefühl bedingt. Es liegt nahe, hiernach zu folgern, dafs die Ähnlichkeit, die rhythmische Verwandtschaft der einzelnen Elemente eines Gesamteindruckes auch bei dem „harmonischen Zusammenklingen" räumlicher Wahrnehmungsgegenstände eine Rolle spielt. In der That zeigt sich der gleichmäfsig fortschreitende räumliche Rhythmus in den tektonischen Künsten in ebenderselben Weise wohlgefällig, wie in Musik und Poesie, und für das Zusammenstimmen der Teile zu einem harmonischen Ganzen hat man in der Architektur wohl mit Recht einen wichtigen Faktor darin erblickt, dafs gewisse Grundverhältnisse (Rhythmen) des Ganzen in den

[1]) Tkt. (1) Bd. I, S. 5, Anm. 4.

einzelnen Teilen wiederkehren.[1]) Daſs übrigens das Wohlgefällige harmonischer Verhältnisse, wie der Symmetrie, auſser in der leichten Auffaſsbarkeit durch die Psyche auch darin beruht, daſs wir in solchen Anordnungen ein gewisses Gleichgewicht planmäſsig wirkender Kräfte, eine gewisse sinnvoll sich bethätigende Lebendigkeit mitfühlen, ist im früher Gesagten bereits angedeutet, auch von Lotze in den oben angeführten Sätzen und an anderer Stelle[2]) klar ausgesprochen worden.

Zu welcher Begriffsverschiebung übrigens Bötticher durch seine Auslegung der Symmetrie geführt wurde, zeigt seine nachstehende Folgerung: „Daher eine tote Wiederholung der Anordnung zu beiden Seiten irgend einer Achse, sowohl im Plane, wie im Aufbau, nie Symmetrie wird, wenn sie nicht durchaus im Begriffe des Planes bedingt ist; dagegen eine veränderte Anordnung zu beiden Seiten einer Achse, wenn sie analog dem Begriffe des Baues, vollkommen symmetrisch ist. Die schlagendsten Beweise hierfür liefert der Plan und Aufbau des Erechtheions im Zusammenhange mit dem Tempel der Pallas Polias und der Pandrosos; ebenso die Anlage der Wohnhäuser in Pompeji.“ Diese paradox klingende Behauptung wird einigermaſsen verständlich, wenn man sich erinnert, daſs die alten Griechen unter *συμμετρία* nicht das verstanden, was wir mit dem Worte „Symmetrie“ bezeichnen, sondern „Ebenmaſs“, „Wohlverhältnis“ in einem allgemeineren Sinn. Aber selbst wenn wir — was Bötticher nirgends ausdrücklich gefordert hat — Symmetrie in jenem altgriechischen Sinne fassen, so werden wir doch nicht zugeben können, daſs solches „Eben-

[1]) Vergl. „Die Proportionen in der Architektur“ von A. Thiersch im „Handbuch der Architektur“, IV, 1. Halbbd. (Darmstadt 1883.)

[2]) Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 75.

maſs", solche „Wohlverhältnisse" durch eine dem Begriffe des Baues analoge Anordnung des Planes und Aufbaues ohne weiteres gewonnen werden. Denn unter dem, was Bötticher den Begriff des Baues nennt, kann man sich kaum etwas anderes denken, als die Bestimmung, die Summe der Zweckmäſsigkeitsbedingungen, denen der Bau entsprechen soll. Die Erfüllung seiner Bestimmung macht aber ein Bauwerk, ein tektonisches Gebilde überhaupt an sich noch nicht „ebenmäſsig", noch nicht schön. Fassen wir aber Symmetrie in dem uns einzig geläufigen Sinn, so werden wir wohl zugeben können, daſs je nach Zweck und Bedeutung eines Baues uns in diesem Fall eine symmetrische, in jenem Fall eine unsymmetrische Anlage wünschenswert, ja einzig berechtigt erscheint, wir werden aber niemals einen unsymmetrischen Bau für symmetrisch erklären, weil sein Plan und Aufbau dem „Begriffe" analog ist, und eine symmetrische Anlage wird stets für uns symmetrisch bleiben, ihre Symmetrie wird als eine bestimmte Art der Regelmäſsigkeit räumlicher Anordnung ihren ästhetischen Wert an sich nicht verlieren, auch wenn wir die Symmetrie des Bauwerkes „aus inneren Gründen" für den bestimmten Fall nicht gerechtfertigt finden werden. Daſs Bötticher dem wichtigen, festbegrenzten Begriff der Symmetrie als einer besonderen Art wohlgefälliger Regelmäſsigkeit gar nicht Rechnung trägt, sondern ihn ebenso wie die harmonischen Verhältnisse in dem allgemeinen Gesetz für körperliche Schönheit als der „Analogie von Form und Begriff" verflüchtigen lassen möchte, kann sicher nicht zur Klärung, sondern nur zur Verwirrung der ästhetischen Grundbegriffe beitragen.

Einem Einwand mag noch begegnet werden, der nach der oben angeführten Fassung von Böttichers Schönheitsgesetz für körperliche Form leicht gemacht werden kann.

Es wird vielleicht geltend gemacht werden, daſs in dem Satz: „Es ist diejenige Form die schönste, die des Körpers Wesenheit in der äuſseren Erscheinung ethisch (geistig-sittig) am wahrsten und schlagendsten darstellt," die von uns vermiſste Beziehung auf das betrachtende Subjekt durch das Wort „ethisch" gegeben sei. Dem gegenüber muſs bemerkt werden, daſs mit jenem von Hegel entlehnten Worte „ethisch" eine unklare metaphysische Beziehung nur angedeutet ist, die in den weiteren Ausführungen Böttichers nirgends näher gekennzeichnet wird. Eine eigentliche — metaphysische oder psychologische — Begründung seines Schönheitsgesetzes ist Bötticher schuldig geblieben. Vielleicht mochte er diese durch die Philosophie seiner Zeit für erbracht halten. Wenn auch, wie früher bemerkt wurde, ein direkter Einfluſs der philosophischen Ästhetiker vom Beginne des Jahrhunderts auf Bötticher nicht nachzuweisen ist, so erscheint doch die „Tektonik der Hellenen" nichtsdestoweniger als ein echtes Kind jener Zeit, für die Hegels Philosophie und das Philhellenentum charakteristisch sind. Und ist auch das Schönheitsgesetz Böttichers, die „Analogie von Form und Begriff eines Körpers", recht unphilosophisch unvorsichtig aufgestellt, so verrät es doch deutlich seine Verwandtschaft mit der „in die Erscheinung tretenden Idee" Hegels, mit der „Verwirklichung des Absoluten" Schellings. Um eine tiefere philosophische Grundlage für seine praktische Ästhetik kümmerte sich Bötticher wenig; ihm war es nur darum zu thun, die Gültigkeit seines vermeintlich „unantastbaren" Schönheitsgesetzes an den Formen der hellenischen Tektonik nachzuweisen, oder vielmehr die Schönheit dieser Formen durch jenes Gesetz zu erklären.

Böttichers ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie ist durchaus deduktiv entwickelt. Daſs die Werke der griechischen Tektonik mustergültig schön sind, daſs die der

vollentwickelten Kunst den Gipfel tektonischer Vollendung darstellen, ist die feststehende, undiskutierbare Voraussetzung; daſs diese Schönheit auf der Analogie von Form und Begriff beruhe, ist die Thesis; der Beweis dieser These, die Bemühung, in jeder Form der griechischen Tektonik einen Begriffsinhalt aufzuzeigen, dem analog sie „erbildet“ sei, ist der Inhalt der „Tektonik der Hellenen“.

Fassen wir diese Beweisführung näher ins Auge!

Lebensgang.

Geboren am 10. Februar 1861 zu Wunsiedel (Oberfranken) als Sohn des kgl. Bauamtmanns Philipp Streiter und der Franziska, geborenen Franck, verlebte ich die ersten Kinderjahre im Geburtsort. Nach Übersiedelung der Eltern nach Schweinfurt (1867) besuchte ich die Volksschule und die ersten Klassen der Lateinschule daselbst, nach abermaliger Versetzung des Vaters nach Aschaffenburg (1872) Lateinschule und Gymnasium dieser Stadt. Nach erlangtem Gymnasial-Absolutorium widmete ich mich im Herbst 1878 an der technischen Hochschule in München dem Studium der Architektur, das ich im August 1883 durch Ablegung der vorschriftsmäfsigen Prüfung zum Abschluſs brachte. Vom Oktober 1883 bis Oktober 1884 genügte ich der Militärpflicht. Hiernach war ich bis zum Herbst 1887 als Baupraktikant und Bauassistent am kgl. Landbauamt Aschaffenburg thätig, während welcher Zeit ich den Bau eines Gerichtsgebäudes und zweier Landkirchen leitete. Im Frühjahr 1887 legte ich die zweite (praktische) Prüfung für den Staatsdienst ab. Im Herbst desselben Jahres trat ich, unterstützt durch ein Staatsstipendium, eine Studienreise nach Italien an, die ich infolge schwerer Erkrankung meines Vaters im April 1888 plötzlich abbrechen muſste. Nachdem ich vom Mai bis November 1888 dem kgl. Landbauamt München zugeteilt war, trat ich in das Atelier Paul Wallots, des Architekten des neuen Reichstagshauses zu Berlin, ein, wo ich bis zum Frühjahr 1894 verblieb. Seit Beginn des

Sommersemesters 1894 hörte ich philosophische Vorlesungen an hiesiger Universität und zwar bei den Professoren Lipps, Carrière, Frh. v. Hertling, W. H. v. Riehl, B. Riehl, Muncker.

Bei meinem früheren Besuch der technischen Hochschule in München haben insbesondere die Vorlesungen und Übungen der Professoren v. Reber, Fr. Thiersch, A. Thiersch und Bühlmann mir eine gute Grundlage für meine jetzigen kunstwissenschaftlichen Studien gegeben.

Allen meinen früheren und jetzigen Lehrern spreche ich auch an dieser Stelle herzlichen Dank aus.

München im Juli 1895.

Richard Streiter.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.